XF 1172
200150

Nepr. T.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

TOMUL 32

1

1987

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef

ALEXANDRU DOBRE

Redactori-șefi adjuncți

ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; PASCAL BENTOIU; ANDREI BUCȘAN; STANCA CIOBANU; NICOLAE CONSTANTINESCU; ION GHINOIU; MIHAIL M. ROBEA; SPERANȚA RĂDULESCU

Secretar responsabil de redacție

SABINA ISPAS

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r, 78104 București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 4 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r, 78104, Bucarest, Calea Griviței 64—66, Roumanie.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 32 1987 Nr. 1

SUMAR

100 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI ROMULUS VUIA

BORIS ZDERCIUC, Romulus Vuia — întemeietor al etnografiei românești ca disciplină independentă . . . 5

STUDII

ALEXANDRU BOBOC, *Miorița* ca instituire valorică și formă de viață. „Lumea mioritică" în perspectiva filozofiei culturii (I) . . . 19
IORDAN DATCU, Cultura populară românească în publicistica lui Mircea Eliade 32

MATERIALE

CONSTANTIN COSTEA, Jocurile fecioreşti transilvănene . . . 40
MIHAIL M. ROBEA, Ceramica populară din Valea Vîlsanului — Argeș (I) . . . 49
PAMFIL BILȚIU, Moșii de peste an în zona Lăpuș (II) . . . 63

PROFIL CONTEMPORAN

AL. DOBRE, Ovidiu Bîrlea sau încercarea de abordare cuprinzătoare a folclorului românesc . . . 73

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU: 1. Ballades et fêtes en Roumanie. Enregistrements, photographies et texte de Jacques Bouët et Bernard Lortat-Jacob. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme, Paris, 1985 . . . 78
2. Magyarországi román népzene. Gyűjtötte és szerkesztette: Sebő Ferenc, Budapesta, 1984 . . . 79
3. Musik der Pontos-Griechen, Nordgriechenland. Aufnahmen und Kommentar: Christian Ahrens. Museum Collection Berlin, Hamburg . . . 82
4. Pritrkavanje. Slovenska glasba/Slovene Music/Zvočni primeri izvirne ljudske glasbe. Izbor, spremna beseda in transkripcije: Julijan Strajnar, Ljubljana, 1985 . . . 84

NOTE ȘI DISCUȚII

H.H. STAHL, Muzeul Satului, operă a „școlii de sociologie românească" . . . 86
YOLANDA EMINESCU, Opera folclorică și dreptul de autor . . . 87

RECENZII

Academia R. S. România. *Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte*, seria IV, tomurile I—VII, București, Editura Academiei R. S. România, 1979—1986 (Stancu Ilin) . . . 90

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM Néprajzi Tanszék SZEGED

GABRIEL GHEORGHE, *Proverbele românești și proverbele lumii romanice. Studiu comparativ*, București, Editura Albatros, 1986 (Ion Bolog) 91

STANCU ILIN, *Poezia obiceiurilor de iarnă*. Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de..., București, Editura Minerva, Colecția „Meșterul Manole", 1985 (I. Oprișan) 93

MARIA CIOARĂ-BÂTCĂ și VLAD BÂTCĂ, *Zona etnografică Teleorman*, București, Editura Sport-Turism (seria „Zone etnografice"), 1985 (Iordan Datcu) 94

STANLEY SADIE, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Edited by..., 1. A *to* F, 2. G *to* O, 3. P *to* Z. Macmillan Press Limited, London, Grove's Dictionaries of Music Inc., New York, N. Y., London, 1984 (Tiberiu Alexandru) 97

„Proverbium". Yearbook of International Proverb Scholarship. The Ohio State University, Volume 1, 1984; Volume 2, 1985 (Constantin Negreanu) 102

MARGARET HIEBERT, *Oral Compositional Style in Romanian Traditional Narrative Poetry: the Songs of Constantin Staicu*, Harvard University, Ph. D. 1984 (University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A., 1984) (Nicolae Constantinescu) 105

VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Sesiunea *Folclorul păstoresc — componentă de bază a spiritualității românești (N. Constantinescu)* 107

Al doilea Simpozion de Paremiologie Românească *(Anca Vlăduț Pegulescu)* . . . 107

Colocviul Național de Geografia Populației și Așezărilor Umane din R. S. România *(Nicolae Dunăre)* 109

Simpozionul interdisciplinar *Stabilitatea și continuitatea ocupațiilor tradiționale la români (Nicolae Dunăre)* 110

Sesiunea științifică *Academia și folcloristica română (I. Oprișan)* 111

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 32 1987 № 1

SOMMAIRE

LE CENTENAIRE DE LA NAISSANCE DE ROMULUS VUIA

BORIS ZDERCIUC, Romulus Vuia — fondateur de l'ethnographie roumaine comme discipline indépendante 5

ÉTUDES

ALEXANDRU BOBOC, *Miorița*, valeur et modalité de vivre. „L'univers mioritique" dans la perspective de la philosophie culturelle 19
IORDAN DATCU, La culture populaire roumaine dans l'activité de journaliste de Mircea Eliade 32

MATÉRIAUX

CONSTANTIN COSTEA, Les jeux des jeunes hommes en Transylvanie 40
MIHAIL M. ROBEA, La céramique populaire dans la vallée de Vîlsan — Argeș (I) 49
PAMFIL BILȚIU, „Moșii" dans la région Lăpuș (II) 63

PROFIL CONTEMPORAIN

AL. DOBRE, Ovidiu Bîrlea ou tendance de l'étude totale dans le folklore roumain 73

CHRONIQUE DU DISQUE

TIBERIU ALEXANDRU: 1. Ballades et fêtes en Roumanie. Enregistrements, photographies et texte de Jacques Bouët et Bernard Lortat-Jacob. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme, Paris, 1985 78
2. Magyarországi román népzene. Gyűjtötte és szerkesztette: Sebő Ferenc, Budapesta, 1984 79
3. Musik der Pontos-Griechen, Nordgriechenland. Aufnahmen und Kommentar: Christian Ahrens. Museum Collection Berlin, Hamburg 82
4. Pritrkavanje. Slovenska glasba/Slovene Music/Zvočni primeri izvirne ljudske glasbe. Izbor, spremna beseda in transkripcije: Julijan Strajnar, Ljubljana, 1985 84

NOTES ET DISCUSSIONS

H.H. STAHL, Musée du village, l'œuvre de „l'école roumaine de sociologie" 86
YOLANDA EMINESCU, Création folklorique et le droit d'auteur 87

COMPTES RENDUS

Academia R.S. România, *Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte*, seria IV, tomurile I—VII, București, Editura Academiei R. S. România, 1979—1986 (Stancu Ilin) 90

GABRIEL GHEORGHE, *Proverbele românești și proverbele lumii romanice. Studiu comparativ*, București, Editura Albatros, 1986 (Ion Bolog) 91
STANCU ILIN, *Poezia obiceiurilor de iarnă*. Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de..., București, Editura Minerva, Colecția „Meșterul Manole", 1985 (I. Oprișan) 93
MARIA CIOARĂ-BÂTCĂ și VLAD BÂTCĂ, *Zona etnografică Teleorman*, București, Editura Sport-Turism (seria „Zone etnografice"), 1985 (Iordan Datcu) 94
STANLEY SADIE, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Edited by ..., 1. A *to* F, 2. G *to* O, 3. P *to* Z. Macmillan Press Limited, London, Grove's Dictionaries of Music Inc., New York, N. Y., London, 1984 (Tiberiu Alexandru) 97
„Proverbium", Yearbook of International Proverb Scholarship. The Ohio State University, Volume 1, 1984; Volume 2, 1985 (Constantin Negreanu) 102
MARGARET HIEBERT, *Oral Compositional Style in Romanian Traditional Narrative Poetry: the Songs of Constantin Staicu*, Harvard University, Ph. D. 1984 (University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A., 1984) (Nicolae Constantinescu) 105

VIE SCIENTIFIQUE

Session scientifique *Folklore pastoral — part fondamental de la spiritualité roumaine (N. Constantinescu)* 107
Le 2^{e} Symposium de la parémiologie roumaine *(Anca Vlăduț Pegulescu)* 107
Colloque national de géographie par rapport à la population et aux établissements humains dans la République Socialiste de la Roumanie *(Nicolae Dunăre)* 109
Symposium interdisciplinaire *Stabilité et continuité dans les occupations traditionnelles roumaines (Nicolae Dunăre)* 110
Session scientifique *L'Académie et la folkloristique roumaine (I. Oprișan)* . . . 111

ROMULUS VUIA – ÎNTEMEIETOR AL ETNOGRAFIEI ROMÂNEȘTI CA DISCIPLINĂ INDEPENDENTĂ

BORIS ZDERCIUC

La începutul anului 1987, mai exact la 28 ianuarie, s-au împlinit 100 de ani de la nașterea etnografului român Romulus Vuia, al cărui nume este indisolubil legat de constituirea, dezvoltarea și afirmarea etnografiei ca știință de sine stătătoare în România. Primul profesor de etnografie din învățămîntul superior românesc, directorul primului muzeu etnografic, ca instituție concepută și realizată exclusiv pe baza materialului etnografic în toată complexitatea și diversitatea lui, primul om de știință român care a abordat cercetarea etnografică în toată amploarea domeniului „civilizației rurale" (considerată obiect al etnografiei), cu o concepție teoretică și cu metode elaborate „în spiritul propriu al acestei discipline", Romulus Vuia a dominat mai bine de cinci decenii activitatea etnografică din țara noastră, slujind-o cu o pasiune și cu un devotament neegalate pînă în prezent.

Chiar dacă ar fi numai aceste argumente, le socotim îndestulătoare spre a folosi acest eveniment aniversar pentru a reactualiza în conștiința slujitorilor de azi ai etnografiei românești — și, în general, în conștiința tuturor oamenilor muncii din țara noastră, sensibili și receptivi față de patrimoniul culturii noastre populare tradiționale—imaginea personalității savantului Romulus Vuia, „întemeietorul etnografiei românești ca disciplină independentă", om de știință proeminent, a cărui activitate și creație reprezintă o contribuție hotărîtoare „la constituirea ca știință a etnografiei poporului român", cum apreciază, pe bună dreptate, editorii operei sale, Mihai Pop și Ioan Șerb[1].

Să reamintim cîteva date biografice și unele momente mai semnificative din „ruta profesională" a profesorului Romulus Vuia[2].

Originar din părțile Banatului — ținut care a dat științei românești reprezentanți de seamă în domeniul arheologiei, istoriei, filologiei și altor discipline social-umaniste — Romulus Vuia a văzut lumina zilei în comuna Comloșu-Mare, județul Timiș, într-o familie de intelectuali cu veche tradiție. (Printre ascendenții săi îl întîlnim și pe cărturarul iluminist Constantin Diaconovici Loga, a cărui activitate a fost consacrată răspîndirii culturii în limba română, în pături cît mai largi. Profesor, traducător de cărți și manuale, Constantin Diaconovici Loga a fost autorul uneia din primele gramatici românești — *Gramatica românească pentru îndreptarea tinerilor* (1822) —, care „depășește prin semnificație cadrul unui simplu instrument de studiu, fiind o pledoarie pentru limba națională"[3].)

Studiile secundare le începe la Liceul din Orăștie, de unde se transferă la Școala normală din Timișoara. Se înscrie, apoi, la Școala normală superioară din Budapesta, pe care o termină în 1910, obținînd diploma de profesor. Notăm faptul că, în timpul studiilor la Budapesta, lucrează la Muzeul etnografic din localitate, fiind atras încă de pe atunci de probleme de etnografie. După absolvirea Școlii normale superioare este numit profesor la Hațeg. Pleacă pentru specializare la Universitatea din Berlin, unde urmează, în perioada 1910-1914, cursurile și seminariile de etnografie și antropologie cu profesorul Felix von Luschan făcînd, în același timp, lucrări practice la Museum für Völkerkunde. Subliniem această preocupare fermă a lui R. Vuia, manifestată, de altfel, și la Budapesta, de a lega cursurile și seminariile universitare de lucrările practice de muzeu. Mai tîrziu, ca profesor de etnografie, Vuia va ridica această relație (curs — seminar — lucrări practice de muzeu) la nivel de principiu călăuzitor, riguros aplicat în formarea studenților săi care doreau să se specializeze în etnografie.

Cam în aceeași perioadă se aflau la studii, la Berlin, George Vîlsan, Emanoil Bucuța, Constantin Brătescu. Contactul cu George Vîlsan, care încă de pe atunci făcea o intensă popularizare etnografiei, s-a dovedit decisiv pentru destinul profesional al lui Romulus Vuia.

Revenit în țară[4], Romulus Vuia își reia postul și activitatea de profesor la Hațeg, unde funcționează pînă în 1919. Ca profesor la Hațeg R. Vuia continuă cu perseverență cercetările în Țara Hațegului și regiunea Pădurenilor, cercetări pe care le începuse încă în perioada studenției berlineze. Aci descoperă în 1912 împletitul cu bețe, o tehnică arhaică de țesut brîie, publicînd, în legătură cu această descoperire, prima sa lucrare științifică : *Flechterei mit Stabchen bei den Rumänen*, în prestigioasa revistă „Zeitschrift für Ethnologie" din Berlin. Tot în perioada profesoratului la Hațeg redactează, în prima formă, monografia referitoare la Țara Hațegului și regiunea Pădurenilor.

Apreciind pregătirea profesională și valoarea lucrărilor realizate de R. Vuia, profesorul George Vîlsan îl numește, în 1920, asistent la Institutul de Geografie al Universității din Cluj. În această calitate, Vuia audiază cursurile profesorului său, luînd parte, în același timp, la cursurile și seminariile profesorului francez Emmanuel de Martonne. La încheierea acestor cursuri, Institutul de Geografie organizează trei excursii, conduse de Emm. de Martonne, în Munții Apuseni, Hunedoara și Banat, în Munții Rodnei și Moldova și în Dobrogea, excursii la care participă și R. Vuia, avînd chiar unele sarcini organizatorice.

După susținerea examenului de licență în geografie și istorie, examen care a avut loc în iunie 1921, R. Vuia este avansat în toamna aceluiași an ca șef de lucrări.

Preconizîndu-se înființarea unui muzeu etnografic la Cluj, în varanului 1922 se organizează o comisie pentru muzeu, din componența căa reia face parte și R. Vuia. La scurt timp după organizarea comisiei, R. Vuiă este numit director al muzeului (1 ian. 1923). În același an și în legătur- cu muzeul, din inițiativa lui R. Vuia se pun bazele Societății Etnografice Române, care funcționează pînă în 1927.

În anul 1924 R. Vuia își dă examenul de doctorat cu teza *Țara Hațegului și regiunea Pădurenilor. Studiu antropogeografic și etnografic*, lucrare distinsă de comisie (ca și examenul de doctorat în ansamblu) cu mențiunea „Magna cum laude”, fiind comentată și deosebit de apreciată, după tipărire, prin numeroase recenzii semnate de O. Densusianu, N. Iorga, A. Haberlandt, V. Mihăilescu, I. Simionescu ș. a. Simion Mehedinți consideră lucrarea „o monografie vrednică de laudă”.

În anul 1926 Romulus Vuia este numit profesor la catedra de etnografie și folclor de pe lîngă Facultatea de Litere a Universității din Cluj și, din acest moment, îmbinînd în mod sistematic activitatea didactică cu cercetarea științifică și cu munca muzeografică, el se consacră, timp de mai bine de două decenii, consolidării și afirmării etnografiei românești ca știință teoretică și de teren, această „știință nouă” cum o numea George Vîlsan, chemată să contribuie, din perspectiva și cu mijloacele ei proprii, la elucidarea problemelor privind originea și vechimea, originalitatea, diversitatea și specificul culturii tradiționale a poporului român. Chiar și după pensionare (1947), cînd se mută la București, R. Vuia își continuă activitatea și preocupările în domeniul etnografiei, pînă la încetarea din viață (1963), concentrîndu-se, cu precădere, asupra cercetării de teren, căreia i-a extins aria de investigație, precum și asupra valorificării bogatului material de teren pe care-l recoltase anterior[5].

Am evocat mai sus, în mod succint și selectiv, cîteva momente și împrejurări din viața și activitatea lui Romulus Vuia care ne-ar ajuta să descifrăm mai profund, pe de o parte, motivația orientării sale profesionale și unele componente ale structurii personalității sale ca om de știință și militant neobosit în domeniul etnografiei iar, pe de altă parte, factorii și sursele din care își trage substanța poziția de prestigiu pe care Romulus Vuia și-a cucerit-o în istoria etnografiei românești, poziție pe care trecerea vremii o consolidează.

Înainte de toate, aceste momente și împrejurări ne îngăduie să afirmăm, fără teamă de a greși, că orientarea lui Romulus Vuia spre etnografie, mai precis spre etnografia poporului român, nu a fost o atitudine de circumstanță, că opțiunea sa încununa, de fapt, o aspirație pe care el a nutrit-o cu stăruință pe tot parcursul formării sale profesionale și căreia i-a închinat, apoi, întreaga sa activitate. În acest sens ni se pare edificatoare informația pe care a notat-o T. Onișor : „Mult mai tîrziu, ca profesor la Universitate, ori în convorbirile pe care le avea cu tinerii lui colaboratori de la muzeu, cînd găsea ocazia potrivită, mărturisea că nu regretă deloc faptul că n-a luat drumul marilor explorări și că s-a întors în patrie, unde erau atîtea de făcut”[6]. În legătură cu aceasta ni se pare util să subliniem faptul, nuanțîndu-l întrucîtva că, în concretizarea opțiunii profesionale a lui R. Vuia, un rol de seamă l-a jucat și sprijinul de care s-a bucurat din partea lui George Vîlsan, el însuși cu preocupări în domeniul etnografiei. Important și hotărîtor a fost faptul că acest sprijin i-a fost acordat în concordanță cu formația socioculturală a personalității lui R. Vuia, formație care a primit primele impulsuri în mediul familial cu veche tradiție culturală românească și s-a modelat, apoi, în atmosfera de patriotism — puternic ancorat în ideile generoase ale Unirii și ale luptei pentru unitate națională a intelectualității din Transilvania și Banat de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor. Această atmosferă era prezentă și activă și în tînăra universitate românească clujeană, înființată la scurtă vreme după Marea Unire de la 1 Decembrie 1918. Analizînd, comparînd și interpretînd materialul etnografic de care era atras și pe care începuse a-l studia încă din perioada studenției, Romulus

Vuia descoperea un extrem de bogat și de convingător domeniu de argumente pentru afirmarea și susținerea vechimii, continuității și unității poporului român și a culturii sale. Valoarea și funcția materialului etnografic, considerate mai înainte — adesea doar ipotetic sau intuitiv — ca o posibilitate în argumentarea unității de istorie, limbă și cultură a poporului român, au fost transformate, în măsură apreciabilă, de Romulus Vuia în realitate[7].

Datele biografice și unele momente legate de procesul formării profesionale, pe care le-am menționat mai sus, ne permit să aducem unele precizări privind concepția lui Romulus Vuia asupra caracterului complex și interdependent al formelor, factorilor, direcțiilor și etapelor care compun, laolaltă, acțiunea de pregătire a unui bun specialist în etnografie.

Ne referim, concret, la modul în care R. Vuia înțelegea și rezolva relația dintre catedră (curs și seminar), cercetarea științifică și activitatea muzeală.

După cum s-a văzut, atît la Budapesta, cît și la Berlin, alături de cursuri și seminarii, R. Vuia a frecventat conștiincios și a lucrat temeinic în muzeele etnografice. De altfel, trebuie spus că vizitarea și documentarea în muzee a fost o constantă a preocupărilor sale științifice de-a lungul întregii vieți. Munca în muzee îi dădea nu numai posibilitatea să cunoască colecțiile și categoriile de obiecte, ci îi dezvăluia și modalitățile *în care* și scopurile *pentru care* poate fi valorificat materialul etnografic. În același timp, ca student încă, R. Vuia face cercetări de teren în Hațeg și Pădureni, cercetări în cursul cărora ia contact direct cu creatorii și purtătorii culturii populare, cu locul, rolul și semnificația obiectelor etnografice în viața de toate zilele a comunităților sătești, conturîndu-și și consolidîndu-și astfel concepția teoretică despre obiectul etnografiei ca știință, obiect pe care-l va defini prin expresia de *civilizație rurală*. Această legătură organică între cercetarea științifică de teren, munca didactică și cea muzeală va constitui principiul călăuzitor al întregii sale activități, o componentă fundamentală a eticii sale profesionale.

Iată cum se desfășura acest circuit osmotic între catedră, cercetare de teren și muzeu.

O bună parte din cursuri, de pildă, consta din capitole de etnografie românească — așezări, tipuri de gospodării și case, port, ocupații — în care erau prezentate, interpretate și ilustrate rezultatele cercetărilor efectuate pe teren, cu deosebire în diferte zone din Transilvania, Banat, Maramureș, majoritatea exemplificărilor și ilustrațiilor fiind luate din Munții Apuseni, Hațeg și Pădureni. Cursuri speciale au fost consacrate muzeelor etnografice și rolului lor în cunoașterea poporului român și a culturii sale tradiționale. Cercetările de teren se desfășurau pe baza metodelor, chestionarelor și planurilor concepute, dezbătute și prelucrate în cadrul ședințelor de seminar, care aveau loc, de obicei, la sediul muzeului, iar campaniile de cercetări se soldau, de regulă, cu importante colecții de obiecte pentru muzeu. Catedra și muzeul erau inseparabil legate, nu pentru că funcțiile de profesor și director erau deținute de aceeași persoană, ci pentru că muzeul era considerat ca laborator al catedrei. La muzeu se afla sediul seminarului, aici studenții făceau cunoștință cu colecțiile de obiecte, cu criteriile de conservare și condițiile de depozitare și tot aici se păstra bogatul și valorosul material documentar

— clişee, fotografii, diapozitive, planşe, arhiva de etnografie şi folclor —, precum şi biblioteca seminarului. Această polifuncţionalitate a Muzeului Etnografic al Transilvaniei îi dădea caracterul unui veritabil institut de etnografie.

Chiar şi după pensionarea şi mutarea la Bucureşti, cînd în economia preocupărilor sale accentul a căzut, inevitabil, mai mult asupra cercetării de teren şi elaborării de studii, Romulus Vuia n-a pierdut niciodată din vedere problema muzeelor etnografice şi funcţiile acestora, precum şi alte forme de organizare şi desfăşurare a activităţii etnografice, pentru ca disciplina căreia i s-a dăruit pînă la identificare, să-şi îndeplinească cu eficienţă şi responsabilitate vocaţia socială. De aceea, evaluarea contribuţiei ştiinţifice (teoretice şi practice) aduse de Romulus Vuia, aprecierea cît mai obiectivă şi mai reală a locului şi rolului pe care le deţine în dezvoltarea şi afirmarea etnografiei româneşti nu sînt posibile fără a avea în vedere interdependenţa şi interacţiunea dintre cele trei ipostaze şi direcţii în care şi-a desfăşurat activitatea : *Profesor — Cercetător ştiinţific — Muzeolog.*

S-a vorbit adesea de calităţile de organizator ale profesorului Romulus Vuia, ca şi de tenacitatea cu care îşi urmărea ţelurile legate, evident, de afirmarea şi promovarea etnografiei. Romulus Vuia a fost, fără îndoială, un om înzestrat cu însuşiri organizatorice neobişnuite. Ele s-au manifestat pe toate planurile şi în toate direcţiile : în organizarea campaniilor de cercetări şi reuniuni ştiinţifice, la nivelul muncii didactice şi a formelor de promovare şi popularizare a actvităţii etnografice (societăţi şi asociaţii etnografice, cercuri de etnografie şi folclor, festivaluri etc.), în domeniul muzeografiei. Cu deosebire în acest din urmă sector, calităţile de organizator ale lui R. Vuia şi tenacitatea caracterului său s-au manifestat cu pregnanţă.

În acest sens Muzeul Etnografic al Transilvaniei, principala sa realizare în domeniul muzeisticii, constituie un exemplu concludent. Conceperea, proiectarea, constituirea patrimoniului şi organizarea expoziţiei de bază, în condiţiile în care nu exista încă în ţară o instituţie muzeală de profil similar, i-au pus profesorului R. Vuia probleme de mare dificultate, solicitîndu-i o imensă cheltuială de energie. Pentru documentare a vizitat mai toate muzeele etnografice europene care existau în perioada dintre cele două războaie mondiale, iar pentru formarea colecţiilor a străbătut mii de kilometri prin toate zonele etnografice ale Transilvaniei, Banatului şi Maramureşului, făcînd cercetări şi achiziţii de obiecte. Chiar dacă, după documentele pe care le avem, s-a bucurat de un anumit sprijin moral, mijloacele materiale de care dispunea erau destul de modeste. Dacă, pînă la urmă, a reuşit, succesul se datorează într-o măsură importantă unor calităţi personale de excepţie, calităţi între care se detaşează capacitatea organizatorică şi tenacitatea sa. Unele mărturii din epocă confirmă concluzia noastră. Ion Chelcea, unul dintre colaboratorii apropiaţi ai profesorului Romulus Vuia, îl caracterizează ca fiind „neînduplecat pentru etnografie"... „greu spre a fi dezarmat"...„unul dintre aceia care nu se dă învins"[8]. Profesorul Henri Focillon, distins istoric de artă francez şi prieten al României, după ce a vizitat Muzeul Etnografic al Transilvaniei, îl aprecia pe Romulus Vuia drept „un savant care este conservator înăscut şi, mai ales, om de acţiune"[9].

Relevînd aceste incontestabile însuşiri de excelent organizator, dîrzenia, dinamismul şi disponibilitatea pentru acţiune şi efort ale profesorului Romulus Vuia, însuşiri din simbioza căroia a rezultat un exemplar stil de muncă, nu trebuie să pierdem din vedere că ele se manifestau pe fondul unei aprofundate cunoașteri a problemelor, pe o vastă documentație, pe realismul scopurilor, pe concordanța dintre obiectivele acțiunii și necesitatea ei socială. Chiar dacă s-ar putea spune că, în unele privințe, Romulus Vuia a fost un vizionar, idealurile de care era însuflețit ș obiectivele pe care și le-a propus n-au fost niciodată fanteziste și nerealizabile. Unele dintre aceste idealuri și obiective constituie încă și astăzi sarcini de acută prioritate și urgență în domeniul etnografiei și muzeografiei etnografice românești.

Romulus Vuia ne-a lăsat o operă științifică valoroasă. Lucrările sale, în parte publicate în timpul vieții sau postum, în parte elaborate, dar așteptîndu-și încă rîndul la lumina tiparului, în parte neîncheiate sau rămase doar în proiect, toate întemeiate pe material de teren original și autentic, extras direct de la sursă, comentate, interpretate și însoțite de o vastă bibliografie, constituie o importantă contribuție la patrimoniul etnografiei românești[10]. În acest sens, inițiativa luată de Mihai Pop și Ioan Șerb de a publica, prin Editura Minerva, opera completă a lui Romulus Vuia, sub titlul general de *Studii de etnografie și folclor*, într-o judicioasă structură tematică, constituie o acțiune demnă de toată prețuirea, acțiune prin care se aduce o înaltă și bine meritată cinstire întemeietorului etnografiei românești[11].

Opera științifică a lui Romulus Vuia reflectă o poziție teoretică fermă și consecventă privind atît etnografia ca știință, cît și funcția materialului etnografic ca document istoric și expresie a specificului etnic. Concepția sa despre etnografie, despre evoluția, de-a lungul vremii, a teoriilor privind această disciplină, a denumirilor care s-au propus, a obiectului și domeniului care i s-au atribuit este amplu prezentată în lecția de deschidere a cursului de etnografie, ținută la 9 octombrie 1926 și publicată, apoi, cu unele completări, în 1930, sub titlul de *Etnografie, etnologie, folclor. Definiția și domeniul*. Publicarea textului lecției a constituit un important eveniment științific fiind, după cunoștința noastră, prima lucrare de sinteză apărută în literatura de specialitate românească privind problema propusă în titlu. Bibliografia folosită în dezbaterea temei a cuprins tot ceea ce a apărut mai valoros și mai semnificativ, în plan european și național, pînă la data elaborării sintezei. În ansamblul său, lecția reprezintă nu numai o încercare de a informa, întrucît, așa după cum se exprimă autorul însuși, „la noi s-a scris puțin asupra acestui subiect și adeseaori întîlnim păreri greșite privitor la întrebuințarea acestor termeni (etnografie, etnologie, folclor)”[12], ci și un remarcabil efort pentru a ilustra drumul lung și întortocheat pe care l-a străbătut etnografia pînă la constituirea ei ca disciplină cu obiect, metode și unghi de vedere proprii[13]. În acest sens reținem aprecierea pe care o face Mihai Pop lecției de deschidere, socotind-o „și ca o pledoarie pentru unitatea domeniului etnografiei și autonomia ei ca disciplină științifică”[14]. În structura sa, lecția cuprinde o trecere în revistă, destul de amănunțită, a teoriilor și concepțiilor care au fost emise, pe parcursul timpului, asupra problemei în discuție în știința europeană și în cea românească, după care autorul își expune propriile puncte de vedere și concluziile.

Relevînd cîteva din ideile pe care Romulus Vuia le susține cu privire la raportul dintre etnologie și etnografie, subliniem înainte de toate punctul său de vedere referitor la indentitatea domeniului celor două discipline : „Considerăm că ambele au același teren atît ca extensiune geografică, cît și în privința domeniului", dar, „ca în domeniul altor științe și aici va trebui să facem deosebire între partea generală și partea specială a acelei științe : prima este etnologia, iar a doua etnografia. Scopul etnologiei este stabilirea și lămurirea condițiilor generale în care se dezvoltă viața popoarelor și civilizația lor, iar etnografia este știința despre grupările etnice, cercetînd îndeosebi nota specifică și comună din viața și cultura fiecărei grupări"[15]. În linii generale, cam aceasta este concepția cea mai larg acceptată și în teoria contemporană a științei etnografice cu privire la obiectul, domeniul, scopul și locul disciplinei în sistemul științelor social-umaniste, chiar dacă conceptul de etnologie, ca denumire a științei culturii populare, pare să cîștige mai mult teren printre specialiști[16].

Însă problema care apare din ce în ce mai frecvent în dezbaterile contemporane în legătură cu raportul dintre etnografie și etnologie este aceea că, o dată cu opțiunea pentru termenul de etnologie, se încearcă și o ierarhizare între etnografie și etnologie, atît din punct de vedere al nivelului la care se desfășoară cercetarea, analiza și interpretarea materialului, cît și al scopurilor și chiar al obiectului. Spre exemplificare, ne oprim la unele puncte de vedere exprimate în literatura de specialitate românească.

Pentru Romulus Vulcănescu, de pildă, etnologia este o știință teoretică de fundamentare epistemologică și de sinteze integratoare, avînd drept componente (subsumate) etnografia, folcloristica și știința artei populare. Etnografia, după opinia sa, „se menține ca ...o știință de constatare a prezenței, frecvenței și difuziunii fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură etnică în baza observației, descrierii și clasificării tipologice [...] Etnografia furnizează etnologiei cantitatea necesară de *materie primă* (sublinierea noastră) pentru a fi prelucrată și, implicit, pentru a stabili legile de dezvoltare a comunităților etnice"[17]. Cam pe aceeași poziție, în legătură cu raportul dintre etnologie și etnografie, se situează și Petru Ursache în recentele sale *Eseuri etnologice*. Pornind de la precizările date de R. Vuia conceptelor de etnologie și etnografie, precizări cu care se declară de acord, P. Ursache dezvoltă ideea considerînd că etnologia „este o știință speculativă. Ea tratează teoretic valorile și legile culturilor tradiționale (ale unui popor sau ale mai multor popoare), transformîndu-se *într-o filosofie a creației*" (subl. noastră)[18]. Statutul etnografiei este privit doar ca „o parte a științelor etnologice, deci subsumate. Ea (etnografia n.n.) operează cu obiecte, cu fapte concrete, descriindu-le"[19]. Așadar, de la distincția pe care o face R. Vuia între cele două concepte ca denumind, unul (etnologia) partea generală, celălalt (etnografia) partea specială a uneia și aceleiași discipline, se ajunge la statuarea a două discipline *distincte* ca obiect și funcție și *ierarhice* ca vocație euristică și epistemologică.

Scopul pe care-l urmărim prin acest studiu, ca și spațiul de care dispunem nu ne îngăduie să intrăm într-o dezbatere mai detaliată a problemei. Socotim însă că, în cazul punctelor de vedere exprimate de cei doi oameni de știință la care ne-am referit mai sus, interpretările au fost duse puțin dincolo de limitele raportului real și logic dintre etnografie și etnologie[20]. Totuși, pentru a nu eluda afirmarea unui punct de vedere, cităm mai jos ideea formulată de Tancred Bănățeanu, idee cu care sîntem întru totul de acord : „Nu facem distincție între etnografie și etnologie. Totul este să alegem termenul cel mai propriu, întrucît obiectul de studiu este acelaşi, metodele de cercetare şi interpretare, concepţia de asemenea aceleaşi. Descrierea, analiza, sinteza, interpretarea nu pot fi efectuate una fără cealălaltă...Ele sînt etape, stadii metodologice interne ale uneia şi aceleiaşi ştiinţe şi nu pot da naştere la două discipline diferite...În nici o ştiinţă nu se dau denumiri disctincte părţii generale şi părţii speciale sau celei descriptive şi celei interpretative"[21].

Cu alte cuvinte, fără a limita dreptul la opţiune pentru unul sau altul dintre termeni, Romulus Vuia a interpretat exact şi corect raportul dintre etnografie şi etnologie şi această concepţie constituie o componentă pozitivă a moştenirii sale teoretice.

Definind termenii, Romulus Vuia a abordat, în directă legătură cu aceasta, problema domeniului etnografiei. În acest sens, el a argumentat cu totul convingător caracterul unitar, organic integrat şi indivizibil al culturii sau civilizaţiei populare. „Nu putem admite, afirma el, restrîngerea domeniului etnografiei numai la studiul civilizaţiei materiale, care este numai o parte, deşi foarte însemnată a ei... Atît civilizaţia materială, cît şi cea spirituală sînt părţi componente ale unui întreg bine definit : civilizaţia rurală. Este deci natural ca o singură ştiinţă să se ocupe cu această civilizaţie. Deosebirea ce se face între aceste două părţi e o tendinţă a specialistului, în realitate lucrurile formează un întreg, care trebuie studiat în complexitatea sa organică"[22]. Pe această bază, implicînd şi etimologia termenului de folclor, R. Vuia trage concluzia logică în sensul căreia între etnografie şi folclor „nu este o luptă între două ştiinţe, ce-şi dispută reciproc domeniul, ci este o luptă între doi termeni... iar în privinţa cuvintelor nu raţiunea este hotărîtoare, cît uzul care consfinţeşte"[23].

În legătură cu conţinutul tematic al domeniului etnografiei, profesorul R. Vuia adăuga, la sfîrşitul lecţiei, o listă cu capitolele principale care compun acest domeniu, grupîndu-l în trei părţi : I. Partea sistematică, II. Civilizaţia materială, III. Cultura spirituală[24]. Probabil că sub influenţa epocii, cînd se făcea distincţie între cultură şi civilizaţie (între alţii, această distincţie o făcea şi S. Mehedinţi), în denumirea grupelor tematice R. Vuia foloseşte expresia de „civilizaţie materială", pentru latura materială a vieţii, şi expresia de „cultură spirituală", pentru latura spirituală a vieţii. De notat că această împărţire binară a domeniului etnografiei în „cultură materială" şi „cultură spirituală" se menţine şi astăzi, chiar dacă au intervenit unele modificări — reduceri sau completări — în structura tematică a grupelor. Aspectele de cultură socială — acel ansamblu de norme şi reguli, practici şi obiceiuri ce reglementează viaţa de relaţie a comunităţilor etnosociale— continuă să fie incluse în grupa „cultură spirituală".

S-a făcut observaţia că, în privinţa domeniului etnografiei, Romulus Vuia a manifestat o atitudine restrictivă, reducînd acest domeniu la studiul, îndeosebi, al vieţii şi civilizaţiei populaţiei rurale „căreia, ca purtătoare a tradiţiilor şi caracterului naţional, i se acordă o importanţă deosebită faţă de populaţia cu o civilizaţie cosmopolită a oraşelor, care a rupt firul tradiţiei ce o leagă de sufletul colectiv al neamului"[25].

Observaţia este, desigur, valabilă în principiu, dar se cere nuanţată. Poziţia lui Vuia în această problemă reflectă nu numai sau nu atît influenţa teoriilor despre obiectul etnografiei/etnologiei sub impactul cărora s-a desfăşurat, în mod obiectiv, formaţia sa, ci într-o măsură importantă şi starea de lucruri de la noi din ţară, mentalitatea unei bune părți a societății noastre în ansamblul ei și chiar a cercurilor universitare care vedeau în satul românesc și în țărănime depozitarul cel mai autentic al virtuților naționale, păstrătorul necontestat al tradițiilor. Să nu pierdem din vedere că, în perioada în care R. Vuia își dezvolta lecția și teoriile privind domeniul etnografiei, în țară se desfășurau cercetările de sociologie rurală ale școlii lui Dimitrie Gusti. Cultura și civilizația țărănească sau rurală erau identificate cu civilizația și cultura populară, iar țărănimea cu noțiunea de popor. Dacă sociologii considerau studiul satului ca fiind cea mai importantă cale de a întemeia o știință a națiunii, cu atît mai justificată era tendința etnografului de a căuta izvorul științei sale în mediul sătesc. De altfel, și aztăzi cultura populară continuă să fie cercetată, predominant, în mediul rural, lucrările de etnografie se întemeiază pe cultura și arta țărănească, iar etnografia clasei noastre muncitoare își așteaptă teoreticianul și cercetătorul specializat. În domeniul folclorului s-au făcut, este drept, unii pași în acest sens. Nici seria de termeni și expresii ca : popor, popular, cultură populară, tradiție, tradițional, cultură, tradițională, constituind conceptele de bază cu care operează în mod curent etnograful și disciplina pe care o slujește nu au primit încă o definiție satisfăcătoare. Sub acest raport, etapa și strădaniile depuse de Romulus Vuia pentru a fundamenta o etnografie a poporului român constituie o treaptă și un îndemn pentru a le continua și dezvolta.

Să ne oprim, în această ordine de idei, măcar în treacăt, asupra scopului cercetărilor de etnografie, așa cum îl formula Romulus Vuia în lecția sa de deschidere. Pornind de la ideea că, în decursul istoriei sale, orice colectivitate umană și orice cultură, oricît de ermetice ar fi, vin în contact cu alte culturi, că orice cultură, printr-o serie a elementelor sale, aparține uneia sau mai multor regiuni culturale, că în cadrul acestor regiuni există fapte de civilizație comune, Romulus Vuia consideră că, în viziunea și concepția etnografiei moderne, scopul cercetării etnografice constă nu în „căutarea elementelor considerate ca pur naționale, ci dimpotrivă, cercetarea serioasă și obiectivă a civilizației rurale spre a afla elementele ei componente, atît cele autohtone, cît și cele străine, a urmări stratificările în timp și spațiu, precum și toate influențele venite din domeniul provinciilor culturale cu care poporul respectiv a fost în atingere în cursul veacurilor"[26].

Privite din acest punct de vedere, lucrările științifice ale lui Romulus Vuia, referitoare la cultura poporului român în diferitele sale aspecte, sînt o imagine elocventă. Vuia operează cu un impresionant material comparativ, iar trimiterile bibliografice abundă în toate textele. Romulus Vuia analizează și interpretează cultura tradițională a poporului român în contextul culturilor învecinate, carpato-balcanice și, în sens mai larg, în contextul culturilor europene, atît sub raport spațial, cît și în profunzime istorică. Nu este mai puțin adevărat că în tot acest efort de comparație și interpretare, preocuparea principală constă în a desprinde și sublinia acele elemente și note caracteristice care relevă specificul etnic al culturii noastre populare tradiționale.

Un punct de vedere, care rămîne valabil și astăzi, exprimat în lecția de deschidere privește raportul dintre tradiție și inovație. Dinamica dezvoltării și îmbogățirii culturii populare are, după R. Vuia, caracterul unui proces permanent. „Materialul civilizației populare este o țesătură ce se compune din elementele vechi, tradiționale, și adausurile zilnice. Sufletul etnic produce și astăzi, tradițiile actuale erau odată fapte ale prezentului, iar creațiile actuale vor fi tradițiile de mîine ce se adaugă ca sedimente la moștenirea din trecut"[27].

Nu putem poposi mai mult asupra acestei importante lucrări pe care o reprezintă lecția de deschidere a cursului de etnografie și folclor din 1926 de la universitatea clujeană. Încheind scurtele noastre considerații trebuie să accentuăm că, prin bogăția de informații pe care o cuprinde, prin conținutul de idei, dintre care multe sînt de o indiscutabilă actualitate, această lecție rămîne o sursă importantă, am putea spune un text de referință, pentru cei care-și desfășoară activitatea în domeniul etnografiei și folclorului, ca și pentru cei care se interesează de aceste discipline.

Activitatea științifică a lui Romulus Vuia s-a concretizat într-un important număr de lucrări, elaborate pe bază de cercetări directe pe teren, pe care le socotea drept sursă fundamentală de cunoaștere a culturii populare. Teritoriul pe care l-a străbătut în primele trei decenii ale activității sale a fost, mai ales, Transilvania și Banatul, cu frecvente reveniri în Hațeg și Pădureni, în Munții Apuseni și Țara Crișurilor, dar a explorat cu minuțiozitate și Maramureșul și Sălajul, Năsăudul și Mureșul, Valea Tîrnavelor și zona Albei, Țara Făgărașului și Mărginimea Sibiului. Și-a extins apoi cercetările în Bucovina, Moldova și Dobrogea, cu deosebire după ce s-a mutat la București și a preluat conducerea Secției de etnografie din cadrul Academiei R.S.România, iar ulterior aceeași secție a Institutului de Etnografie și Folclor (azi Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice).

După cum am mai menționat, consecvent crezului său privind unitatea domeniului etnografiei, Romulus Vuia a abordat teme atît din cultura materială, cît și din cultura spirituală. A elaborat lucrări și studii pe capitole etnografice (ocupații, așezări, port, obiceiuri, artă populară), dar și monografii de zone sau de sate. Metoda predominant folosită în prelucrarea, interpretarea și sistematizarea materialului a fost metoda tipologiei (tipuri, variante), subordonînd tipologiei forma și funcția. A fost, poate, cel mai consecvent promotor al tipologiei, creînd un veritabil curent în etnografia românească.

Capitolele etnografice cărora le-a consacrat însă cea mai mare parte a preocupărilor sale științifice au fost așezările (incluzînd aici gospodăria, curtea și casa) și ocupațiile. Lucrări ca *Satul românesc din Transilvania și Banat. Studiu antropogeografic și etnografic* (1945), *Le village roumain de Transylvanie et du Banat*, ca și alte studii consacrate așezărilor rămîn adevărate modele în domeniu. Din capitolul ocupațiilor ne-a lăsat lucrări ample referitoare la tipurile de păstorit la români, agricultura la români, precum și studii privind originea torsului (tocălia), a țesutului (împletitul cu bețe), vînătoarea și cursele țărănești ș.a.

Așezările umane sînt considerate ca fiind rezultatul unui important număr de factori, respectiv economic, istoric, etnic, geografic, politic, cu ponderi diferite în determinarea tipului de sat, iar tipul se stabilește în funcție de o serie de criterii precum planul satului, structura internă a acestuia, raportul dintre ulițe și case, proprietatea (dacă se află în jurul casei sau este împărțită între sat și hotar), hotarul comunei cu sistemul de împărțire a acestuia, ocupația locuitorilor, poziția satului (pe înălțimi, terase, depresiuni), mărimea comunei, forma exterioară și aspectul tipic al satului, în sensul că există „o fizionomie tipică a satelor după forma lor, regiunea și originea etnică a locuitorilor lor" [28]. Pe baza acestor criterii sînt stabilite următoarele tipuri importante de sate : satul cu case izolate, satul răsfirat, satul de vale, satul îngrămădit, satul de-a lungul drumului, satul dreptunghiular, satul compact-adunat, satul circular și satul polip. Încercînd o cronologie a tipurilor de așezări și repartizarea lor în funcție de factorul etnic, Romulus Vuia trage concluzia că satul împrăștiat (cu case izolate) datează din sec. VI (epoca arhaică), iar tipurile de sat răsfirat, sat de vale, sat îngrămădit (prin evoluție naturală) s-au format în secolele VI-XII (epoca conviețuirii româno-slave). Toate alcătuiesc categoria *tipurilor naturale* și sînt caracteristice poporului român. Satul de-a lungul drumului datează din secolele XII — XIX, iar satul dreptunghiular s-a constituit în secolele XVIII — XIX. Ambele tipuri datează din epoca conviețuirii româno-maghiare-germane, alcătuind categoria *tipurilor normative-coloniale*, fiind caracteristice, mai ales, pentru grupurile etnice germane și pentru unguri. În așezări de tip normativ locuiește, evident, și populația românească, cu precizarea că la români acest tip de așezare s-a format sub acțiunea factorului politic-administrativ [29]. Menționăm că atît cronologia, cît și repartiția așezărilor în raport cu factorul etnic se bazează pe studiul satelor din Transilvania și Banat.

Romulus Vuia socotește capitolul așezărilor ca fiind de extremă importanță pentru dovedirea vechimii și permanenței poporului român, mai ales în perioadele pentru care nu există documente istorice suficiente, întrucît prin așezări „sîntem legați de pămîntul țării'' [30], așezările, alături de port, ocupații, meșteșuguri și alte aspecte de cultură populară alcătuind „arhiva vie a poporului român, păstrată prin tradiție'' [31]. Demonstrînd că așezările naturale sau endogene datează dinainte de sec. al XII-lea, Romulus Vuia spulberă teoria potrivit căreia românii au început a-și făuri așezări stabile abia din sec. al XIV-lea.

În ceea ce privește problema păstoritului, cercetările efectuate de Romulus Vuia și mai ales tipologia pe care o elaborează sînt de o importanță deosebită pentru elucidarea locului și rolului acestei ocupații în viața și istoria poporului român, a corelației dintre cele două ocupații de bază ale românilor — agricultura și creșterea vitelor — și, în general, pentru lămurirea profilului și caracterului de specific etnic al culturii poporului român. Cercetările sale au arătat că, la români, formele și tipurile de păstorit legat de agricultură nu numai că „reprezintă numărul cel mai mare din scara tipurilor de păstorit (din 12 tipuri și variante ale păstoritului șapte sînt în strînsă legătură cu agricultura), dar și că acestea au totodată și aria cea mai întinsă și numărul cel mai mare de populație (care practică aceste forme) din toate tipurile de păstorit'' [32]. Această constatare și concluzie infirmă total opiniile care s-au vehiculat în legătură cu practicarea de către români a păstoritului nomad și cu ideea masivelor deplasări de populație determinate de nomadismul pastoral. Chiar și în cadrul transhumanței (munte — șes — luncă) se deplasau foarte puțini locuitori, marea majoritate a populației rămînînd pe loc, în așezări stabile și ocupîndu-se cu agricultura și alte îndeletniciri domestice.

Deși despre agricultură nu ne-au rămas lucrări de amploarea celor consacrate așezărilor sau păstoritului, R. Vuia nu a neglijat această străveche ocupație a poporului român. Pe lîngă studiile speciale despre agricultura la români sau despre obiceiurile agrare ale românilor, ne-au rămas, în lucrările sale, numeroase referiri la această ocupație, la uneltele și tehnicile de cultivare a pămîntului, la structuri de gospodării și construcţii legate de agricultură, la toponimie şi terminologie agrară. În contextul preocupărilor sale în acest domeniu, R. Vuia a acordat o atenţie specială agriculturii în terase (a culturilor pe înălţimi), pentru marea ei răspîndire în zona muntoasă şi pentru vechimea ei [33]. Agricultura în terase reprezintă un important document cu privire la viaţa şi locuirea de către români a teritoriului lor strămoşesc.

Nu putem încheia aceste scurte referiri la opera ştiinţifică a lui Romulus Vuia fără a aminti măcar preocupările sale de artă populară. R. Vuia a manifestat un interes permanent şi accentuat pentru creaţia artistică populară. Acest interes a fost prezent nu numai în cadrul preocupărilor pentru realizarea colecţiei Muzeului Etnografic al Transilvaniei, colecţie cu adevărat excepţională, sau pentru cunoaşterea şi afirmarea ca atare a valorii creaţiei artistice populare, ci şi pentru păstrarea şi valorificarea artei populare româneşti, cu deosebire a portului, direcţie în care Romulus Vuia a desfăşurat o activitate intensă. El a studiat numeroase aspecte ale artei populare şi ne-a lăsat lucrări valoroase despre portul din Haţeg şi regiunea Pădurenilor, despre covoarele româneşti, iar în lucrările despre casă, construcţii gospodăreşti şi unelte de muncă ne-a lăsat aprecieri de mare sensibilitate şi înţelegere privitoare la arhitectură şi arta lemnului. Preţuind calităţile artei populare, Romulus Vuia a exprimat în chip deosebit de plastic ideea pantonomiei ei. „Arta populară, spunea R. Vuia, prin elementele decorative, penetrează aproape în toate capitolele etnografiei. Am putea spune că ea este ca sîngele în corpul omenesc, care nu este un organ sau un mădular aparte, dar penetrează şi dă viaţă tuturor organelor şi tuturor mădularelor" [34].

De-a lungul carierei şi activităţii sale, ca profesor universitar şi director de muzeu iar, mai tîrziu, ca şef al sectorului de etnografie de pe lîngă Academia R.S. România, Romulus Vuia a participat la numeroase reuniuni ştiinţifice şi congrese internaţionale de antropologie, etnologie sau de artă populară, organizate în diferite capitale europene, a prezentat comunicări despre cultura şi arta populară românească, impunîndu-se ca un om de ştiinţă de înaltă ţinută, reprezentînd cu demnitate şi competenţă etnografia românească. Datorită prestigiului său, a fost ales într-o serie de societăţi şi asociaţii ştiinţifice din ţară şi de peste hotare. În perioada dintre cele două războaie, şi-a închinat întreaga putere de muncă afirmării şi consolidării etnografiei, atît în plan didactic, al formării cadrelor, cît şi în plan muzeografic, al colecţionării şi conservării valorilor culturii naţionale. Ca profesor, chiar dacă n-a fost întemeietor de şcoală, a contribuit la formarea unor cadre de etnografi ca Ion Chelcea, Gheorghe Pavelescu, Lucia Apolzan, Teodor Onişor — ca să dăm cîteva exemple —, care s-au afirmat ca specialişti valoroşi în etnografia şi muzeografia românească.

Ca profesor, Romulus Vuia ne-a lăsat o amplă şi substanţială sinteză asupra celor mai importante şcoli şi teorii etnografice care s-au succedat de-a lungul vremii în Europa şi în România, afirmîndu-şi, în final, propria sa poziţie teoretică şi metodologică; lucrarea se dovedeşte a fi şi astăzi o importantă sursă de documentare ştiinţifică.

Ca cercetător, Romulus Vuia a elaborat lucrări ştiinţifice, reprezentînd veritabile opere de referinţă pentru cercetările etnografice actuale.

Ca muzeograf, Romulus Vuia a organizat şi a dat în circuitul cultural-educativ primul şi cel mai mare muzeu etnografic la timpul său —

Muzeul Etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca — care continuă să dețină și astăzi un loc de prestigiu în rețeaua muzeelor noastre etnografice.

Făcînd această evocare a personalității lui Romulus Vuia, prilejuită de aniversarea centenarului nașterii sale, am dori ca ea să nu rămînă doar un gest de bine meritată cinstire a unui mare etnograf, creatorul de fapt al etnografiei românești ca disciplină științifică, ci să constituie și un îndemn pentru a lărgi și diversifica acțiunile menite să fixeze și să consolideze locul său în istoria etnografiei și a muzeografiei etnografice românești.

NOTE

[1] Romulus Vuia, *Studii și cercetări de etnografie și folclor*, II, București, Editura Minerva, 1980. Notă asupra ediției, p. 5.

[2] Teodor Onișor, unul din colaboratorii apropiați ai profesorului R. Vuia, a publicat în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1962—1964", apărut în 1966, p. 269—306, un amplu studiu, în care sînt prezentate pe larg aspecte din viața și activitatea științifică, didactică și muzeografică ale lui R. Vuia. Unele date le-am folosit și noi în realizarea acestei lucrări. Pentru alte informații relevante în această problemă, a se vedea și *Prefața* semnată de Mihai Pop la vol. Romulus Vuia, *Studii de etnografie și folclor*, I, p. V — VII.

[3] *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1979, p. 277.

[4] Ni se pare interesant să notăm aici, pentru a surprinde crezul etnografic al profesorului R. Vuia, faptul că el a renunțat la planul de a participa la o expediție în Noua Guinee, pentru care se pregătise minuțios, împreună cu alți colegi ai săi de la Museum für Völkerkunde. Asemenea lui George Vîlsan, Romulus Vuia considera că sarcinile în domeniul etnografiei poporului român sînt așa de numeroase și de presante încît impuneau renunțarea la orice alte proiecte de explorare în diferite regiuni ale lumii, oricît de ispititoare ar fi fost aceste proiecte. Sîntem înclinați să considerăm că această atitudine a lui R. Vuia se înscrie pe linia tradiției patriotice cultivate în sînul familiei sale și în contextul elanului patriotic al majorității intelectualității transilvănene din această epocă.

[5] După stabilirea la București, Romulus Vuia a deținut o serie de funcții și responsabilități ca șef de sector la Academia R. S. România, membru în Comisia pentru studiul formării limbii și a poporului român ș. a.

[6] Teodor Onișor, *Romulus Vuia*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei", Cluj-Napoca, 1966, p. 271.

[7] Unii dintre elevii lui R. Vuia, aflați sub influența acestei importante contribuții științifice, susțineau, încă în deceniul al patrulea al secolului nostru, necesitatea de a se pune „problema unității noastre etnografice sub forma unui *Atlas etnografic român*. Vezi Ion Chelcea, *Muzeul etnografic al Ardealului — Cluj, cu ocazia reorganizării și inaugurării sale din iunie 1937*, Cluj, p. 11.

[8] Ion Chelcea, *op cit.*, p. 5.

[9] Apud Ion Chelcea, *op. cit.*, p. 7.

[10] În studiul la care ne-am mai referit, T. Onișor publică lista bibliografică a lucrărilor lui Romulus Vuia, precum și a scrierilor despre viața, operele și instituțiile create de el, însumînd 123 de titluri.

[11] Din această ediție au apărut, pînă în prezent, două volume: primul în 1975, al doilea în 1980.

[12] Romulus Vuia, *Studii de etnografie și folclor*, I, 1975, p. 3.

[13] De fapt, dezbaterile și controversele nu s-au încheiat nici în prezent, cu deosebire la raportul dintre etnografie și etnologie, la ierarhia dintre ele.

[14] Romulus Vuia, *op. cit.* Mihai Pop, *Prefață*, p. XI.

[15] Romulus Vuia, *op. cit.*, I, p. 27.

[16] *Ethnologie Générale*, sous la direction de Jean Poirier, Encyclopédie de la Pléiade, 1968.

[17] Romulus Vulcănescu (coordonator științific), *Introducere în etnologie*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980, p. 19.

[18] Petru Ursache, *Eseuri etnologice*, Editura Cartea Românească, 1986, p. 14—15.

[19] Petru Ursache, *op. cit.*, p. 15.

[20] Nu credem că, de pildă, geografia sau demografia simt nevoia de a găsi, neapărat, o altă disciplină, o „logie" care să le permită saltul de la înregistrarea și descrierea faptelor la interpretarea și sinteza lor, precum și la formularea de legi.

[21] Tancred Bănățeanu, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, București, Ed. Minerva, 1985, p. 30.

[22] R. Vuia, *op. cit.*, I, p. 28.

[23] *Ibidem*, p. 31.

[24] *Ibidem*, p. 37–38.

[25] *Ibidem*, p. 34.

[26] *Ibidem*, p. 35.

[27] *Ibidem*, p. 36.

[28] *Ibidem*, p. 162.

[29] *Ibidem*, p. 358.

[30] *Ibidem*, p. 39.

[31] *Ibidem*.

[32] *Ibidem*, p. 66.

[33] *Ibidem*, p. 62.

[34] *Ibidem*, II, p. 395.

ROMULUS VUIA – FONDATEUR DE L'ETNHOGRAPHIE ROUMAINE COMME DISCIPLINE INDÉPENDANTE

Résumé

L'anniversaire du centenaire de la naissance de l'ethnographe Romulua Vuia offre une bonne occasion pour réactualiser dans la conscience des spécialistes de nos jours, l'image d'un éminent homme de science roumain, dont le nom est indissolublement lié à la constitution, le développment et l'affirmation de l'ethnographie roumaine comme discipline autonome.

Premier professeur d'ethnographie dans l'enseignement universitaire roumain, directeur du premier musée ethnographique (comme institution conçue, projetée et réalisée exclusivement sur matériel ethnographique sous rapport de la diversité des objets et de ses buts scientifiques et culturels-éducatifs), premier scientifique de notre pays qui aborda la recherche ethnographique ayant une conception et des méthodes propres et spécifiques au domaine, Romulus Vuia fut plus de cinq décennies au premier plan de l'activité ethnographique de notre pays, s'y consacrant avec dévouement et compétence.

L'étude que nous consacrons au prestigieux savant roumain, essaye une analyse et une évalution de l'œuvre de R. Vuia en tant que professeur, chercheur scientifique et muséologue, étant une importante contribution à la connaissance du peuple roumain et de sa culture, à l'affirmation de l'ethnographie roumaine sur le plan européen et universel. Dans ce contexte, l'initiative de publier l'œuvre scientifique de Romulus Vuia peut être considérée comme un acte de haute estime envers le fondateur de l'ethnographie roumaine, un acte qui met dans le circuit de la connaissance scientifique un matériel ethnographique original, d'une grande valeur historique et documentaire.

MIORIȚA CA INSTITUIRE VALORICĂ ȘI FORMĂ DE VIAȚĂ

— ,,LUMEA MIORITICĂ" ÎN PERSPECTIVA FILOZOFIEI CULTURII —

(I)

ALEXANDRU BOBOC

1. ,,Baladă populară", ,,poezie folclorică", ,,poezie a naturii", ,,ecou al mișcărilor de transhumanță" (O. Densusianu), ,,un motiv ... menit să ne ducă în însăși inima creațiunii noastre populare" (D. Caracostea), expresia ,,orizontului" specific (,,spațiul mioritic") al culturii românești (L. Blaga), ,,forma aleasă" a unui mesaj ,,de severă și senină demnitate umană" (A. Fochi), *Miorița* reprezintă pentru noi (așa cum se spunea încă la descoperirea ei) ,,cea mai frumoasă epopee păstorească din lume" (Alecu Russo către V. Alecsandri), ,,creație folclorică încă vie", ,,capodoperă a geniului popular" (M. Eliade) și peste toate ,,un lucru atît de sfînt și emoționant"... (J. Michelet). Și... despre un asemenea ,,lucru" nu va fi niciodată de prisos să se scrie ! Căci, observa A. Fochi, *Miorița* a intrat în conștiința generațiilor ,,ca o piesă ce exprimă umanismul profund al poporului... Clasic, în accepția cea mai profundă și autentică a termenului, *acest poem* (subl. n.) reprezintă una din contribuțiile cele mai strălucite ale poporului nostru la cultura umanității și poate sta alături de cele mai alese creații ale spiritului omenesc. Este însăși arta, în solemna și grava perspectivă a veșniciei : «Fluieraș de fag,/Ce cîntă cu drag;/Fluieraș de soc,/Ce cîntă cu foc;/Fluieraș de os,/ce cîntă duios» ..." [1].

Fără a intenționa aci o exegeză asupra *Mioriței*, dar luînd ca punct de plecare cercetările de folclor, ale istoriei literare și (puține cîte sînt !) ale istoriei și filozofiei culturii [2], vom încerca să privim capodopera literaturii noastre populare ca *operă de artă* pur și simplu. Căci pentru a fi devenit un veritabil eveniment cultural, înainte de ,,excepționalul destin" pe care-l are în cultura română modernă (întrunind ,,adeziunea" întregului popor în așa măsură încît ,,nu se poate concepe o istorie a culturii românești fără o exegeză a acestei solidarități" [3]), *Miorița* trebuia să fi derulat în forma operei, prin forma-baladă (cu variantele ei în raport cu o ,,Urballade", de care vorbește G. Călinescu), o instituire a geniului creator, o instituire valorică, cu acțiune permanentă în remodelarea spiritualității românești. Prin aceasta, balada aduce în comprehensiunea omului modern al istoriei noastre o ,,lume" care, într-o formulă nimerită, s-a numit ,,lumea mioritică", semnificînd întreaga istorie a autoafirmării, a împlinirii umane în spațiul culturii române, universul acesteia, dar din punctul ei (al ,,lumii mioritice") de vedere ! Parafrazăm astfel formula lui Leibniz cu privire la ,,monadă" (unitatea de structură a universului,

,,substanţa simplă'') : fiecare ,,monadă'' reprezintă ,,universul'' din punctul ei de vedere ; ,,orice stare prezentă a unei substanţe simple este, în chip natural, o urmare a stării sale precedente, aşa încît *prezentul ei cuprinde în sine viitorul*'' [4].

În sensul celor spuse, problemele ,,originii'', ale resurselor ,,locale'' ale ,,motivului mioritic'', precum şi semnificaţia lui pentru spiritualitatea şi ,,destinul'' culturii româneşti, pentru ,,specificul naţional'', etosul popular ş.a., pot căpăta, credem, un plus de inteligibilitate şi resemnificare dacă privim *Mioriţa* ca operă literară într-o perspectivă filozofică centrată de ideea că lumea operelor de artă (şi a creaţiilor umane, în genere, tot ceea ce se înscrie sub specia ,,sensului şi a valorii'') este ,,lumea'' în ,,diferenţa ontologică''. Aceasta nu este însă nici singura ,,lume posibilă'', nici nu se poate despărţi de lumea istorică în care s-a ivit în urma unui act de instituire, de creaţie umană. ,,Sursele'', atît ale ,,motivului'', cît şi ale configurării prezintă importanţă teoretico-interpretativă, dar nu neapărat şi estetico-valorică. Căci ,,autorul'' şi lumea de la care se porneşte nu intră în operă, ci doar sînt ,,chemate'', vizate prin semnificaţiile (umane) ale ,,lumii'' din operă, ale universului unei anumite realizări valorice (o operă de artă).

În spaţiul operei domneşte o altă modalitate a identităţii şi indentificării : nu prin surse empirice, ci prin motivaţii valorice în care omul e prezent nu ca atare (persoana X), ci ca tip-ideal, ca umanitate.

Într-o referire lapidară la *Mioriţa* [5], s-ar putea spune, preliminar, de pildă, următoarele despre locul, momentul şi personajele acţiunii : ,,undeva'' — ,,cîndva'', ce numai sugerează pentru noi spaţiul ,,culturii carpatice'' în vremurile imemorabile ale ,,începuturilor'', ale personalizării într-o formă a muncii (şi a obiectivării ,,forţelor esenţiale umane'') şi ale aşezării existenţiale ; ,,Ciobanul mioritic'' semnifică un mod de a fi uman şi numai ca personaj (printr-un anumit comportament) devine reprezentativ pentru un anumit tip de indivizi-persoane angajaţi într-o anumită îndeletnicire. El (,,ciobanul mioritic'') nu este *un anumit* cioban, aşa cum genul ,,om'' nu este un anumit individ-persoană, nici nu există printre persoanele empirice, reale.

Are loc aici un proces complex de metaforizare (ne aflăm în limbajul poetic), simbolizare şi mitificare, însoţit de unul, tot atît de complex, de interacţiune a simbolului, alegoriei şi personificării. Figurile din text pun în prezenţă (în comprehensiune) textul, dar ele însele nu sînt text ! Numai astfel au sens personajele din ,,lumea mioritică''. Povestirea (balada) devine forma (poetică) a ajungerii în prezenţă a ,,lumii'' instituită prin creaţia poetică, ,,lume'' care, faţă de un model real-posibil, se află totodată la distanţă şi în apropiere. Căci ontologic, ,,lumea mioritică'' *este*, fără a exista efectiv într-un loc, şi, fenomenologic, *vine* în raportul de apariţie, pentru cel ce face lectura, numai ,,chemată'' de figurile poetice, de stil, ale textului. Deşi fără acestea rămîne mută, nu spune nimic, ea are însă un statut temeinic, fiind ,,lumea'' dintr-o instituire valorică ce a luat forma operei.

Dar, pentru a face inteligibilă această perspectivă interpretativă, îndeosebi pentru a propune ideea unei coprezenţe sui-generis — *Mioriţa* ca valoare (realizare valorică exemplară) şi formă de viaţă —, intercalăm aci cîteva consideraţii de filozofia culturii, cu accent pe problematica ontologiei operei de artă în perspectivă fenomenologică şi hermeneutică şi totodată istorist-dialectică.

În acest context vor apărea, poate, într-o interacțiune semnificativă, în *forma-baladă*, mesajul (și purtătorul său), orizontul și stilul, spațiul și configurarea („formă și realitate''), „tipul de umanitate'' (modelul uman), fondul etnic, etosul și mitul-poetic cu valoarea (și „forma'') lui simbolică. Căci trebuie să ne întrebăm : nu cumva prin *Miorița* (operă totală, *Miorița*-simbol'' în constelația variantelor ei) ca baladă (fie și „cîntec bătrînesc !'') vine însăși structura „baladei''?

Dacă lucrurile stau astfel și, în plus, dacă acceptăm teza lui M. Eliade despre „o «adeziune» totală și spontană a poporului român la frumusețile poetice și la simbolismele, cu implicațiile lor rituale și speculative, ale baladei'' [6], atunci trebuie să ajungem la încheierea că : fără a privi spiritualitatea românească exclusiv sub zodia „motivului mioritic'', *Miorița* are pentru configurația acesteia, și a culturii și istoriei noastre în genere, semnificația majoră de formă de viață, modalitate de intrare în ființă și personalizare. Este prezentă în „motivele'', metaforale și miturile *Mioriței* căutarea unui înțeles (unui sens) al vieții, aflarea unui „loc'' consubstanțial numai unui anumit tip uman.

Fară a fi numai un „spațiu mioritic'' (L. Blaga), „spațiul'' ce vine cu „lumea mioritică'' are ceva inaugural, de mod a ceea ce începe să fie prin propria rațiune de sine, mod de autoinstituire a unui tip de umanitate pentru care ciobanul și spațiul ce-i aparține stau numai ca simbol. Este bine că o asemenea înțelegere se poate desprinde chiar din studii de folclor, nu vine ca „un adaos teoretico-filozofic''. În acest sens, s-a evidențiat „o relație permanentă între statutul ciobanului și spațiul care îi aparține... spațiu la care nu poate să renunțe nici chiar...după moarte. Atașamentul față de *spațiul propriu* (subl. n.) înseamnă pentru el garanția vitalității categoriei din care face parte. Este un sentiment foarte puternic al celor ce știu că au trăit totdeauna pe locul pe care se află și nimic nu-i poate disloca de acolo'' [7].

Un argument mai mult, deci, pentru *Miorița* ca „formă de viață''. Dar, cu aceasta chiar intrăm în filozofie ! Ne aflăm pe calea către „lumea'' din „lumea *Mioriței*'', către „lumea mioritică'', o lume care, deși a imaginilor mirifice, este cu totul autentică, este forma-poetică (forma-baladă) componentă a procesului complex de personalizare a unei spiritualități și a unei culturi : cultura română la vîrsta începuturilor inaugurale.

2. Privită sub specia valorii și a semnificației ei culturale, opera literară (și opera de artă în genere) angajează un demers interpretativ numai în funcție de o înțelegere modernă a omului și a creației umane. Studiul (filozofico-antropologic și ontologic) al acestora precede și condiționează orice teorie a operei, întrucît aceasta din urmă nu trimite pur și simplu la o „realitate'' dată în sine ci se situează în mod intențional în orizontul umanului, în „lumea omului''. „Originea'' operei nu trebuie, de aceea, echivalată cu un început temporar, cumva în ceea ce s-a numit „calendarul istoric'', ci în omul demiurg, în procesul complex de afirmare a forțelor creatoare prin care, deși condiționat istoricește, omul își asumă responsabilitatea integrării prin instituire valorică în „mediul ambiant'', transformă acest mediu în „sferă a umanului''.

Creația culturală este astfel creație umană în libertate, fiindu-i structurale *instituirea* (finalizarea obiectivării actului creator într-o operă, acțiune, într-un mod de comportament ș.a.), *valoarea* (în fond, apartenența prin *originaritate* la ceea ce este valabil, nu la ceea ce este pur şi simplu) şi *stilul* (*originalitatea*, caracterul exemplar ce diferențiază „produsele culturale" unele de altele). Probabil de aceea s-a spus că „procedarea creatorului este o îndepărtare de realitate—o derealizare...el nu are trebuință de ceva real decît ca termen mijlocitor în care să poată apărea irealul", ceea ce „nu duce la o îndepărtare de viața reală, ci dimpotrivă" [8]. Tocmai pentru a sublinia exemplaritatea « de-realizării » (de care vorbea N. Hartmann) i s-a asociat creației ineditul : în actul creator este vorba de „creație în sensul cel mai inedit", de „ceea ce s-a inventat fără să fi existat un model", de „un început voit" [9], adică intenționat, pus ca finalitate intrinsecă în conceperea și acțiunea creatorului.

Este adevărat însă că, deși „virtutea creatoare a omului devine actuală pretutindeni în viața practică", „puterea sa de creație" începe „abia acolo unde nu mai este vorba de creație a ceva real, ci numai de readucerea în apariție. Forma estetică a creației în om este superioară tuturor celorlalte forme de creație, prin aceea că ea nu are nevoie să realizeze ceea ce creează în viziune" [10]. Specificul „formei estetice" este dat, în fond, de legarea ei de operă : ceea ce „creează în viziune" situează laolaltă prin operă creatorul și creația. Căci „creația artistică este de fapt intențională. Ea se îndreaptă conștient către producerea operei" [11], a unei „lumi" alta decît cea de la care se pornește existențial.

În alți termeni, creația unei opere prezintă ceva din ineditul începuturilor în sensul de „timpul primordial, timpul fabulos al « începuturilor »", de care vorbea Eliade caracterizînd mitul : acesta este întotdeauna „povestea unei « faceri » : ni se povestește cum ceva a fost produs, a început să *fie*" : căci „mitul nu vorbește decît despre ceea ce s-a întîmplat *realmente*, despre ceea ce s-a întîmplat pe deplin", personajele mitice—„ființe supranaturale"—fiind cunoscute „mai ales prin ceea ce au făcut în timpul prestigios al « începuturilor »" : „în fond, miturile descriu diversele și uneori dramaticele izbucniri în lume a sacrului" și, prin aceasta, orice mit „*fundamentează* cu adevărat lumea și o face așa cum arată astăzi" [12]. Mai mult, „din faptul că mitul povestește așa-zisele *gesta* ale ființelor supranaturale și manifestarea puterilor lor sacre, el devine modelul exemplar al tuturor activităților omenești semnificative" [13].

Mutatis mutandis, producerea unei opere este, cumva, o „facere", ceva care începe să fie cu adevărat, „pe deplin", „model" al „activităților omenești semnificative". În fond, departe de a fi o simplă copie a ceva dat, instituirea prin operă se înfățișează ca o alternativă la ceea ce este tocmai întrucît, într-o modelare semnificativă, pune o „lume" ce ființează numai prin sensul și valoarea ei (a operei), nu și prin ceea ce pune „produsul" printre lucruri, „realul" ca „termen mijlocitor în care să poată apărea irealul" (N. Hartmann). Așa cum s-a observat, „a crea o operă înseamnă a aduce mai departe lucrarea de organizare finală a naturii" : în același timp, însă, orice operă este „un obiect cu totul nou în natură, pe care natura nu l-ar fi putut produce singură" ; „suma tuturor operelor alcătuiește, pe planeta noastră, o regiune nouă, de proveniență pur umană, tehnosfera"[14].

Ca „produs finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral, care, întrebuințînd un material și integrînd o multiplicitate, a introdus în realitate un element calitativ nou", opera „are o viață a ei" nu pentru că ar produce „un model superior și extern", ci pentru că „se dirijează după un scop ales de creator" [15]. N. Hartmann considera opera de artă ca „obiectivație", adică „proiectarea unui obiect spiritual în planul obiectivelor", și vorbea de „un raport cu trei termeni" :

,,În opera ca atare, materia modelată și conținutul spiritual sînt legate împreună prin modelarea celei dintîi... dar sînt legate... numai pentru spiritul viu": ,,în realitate, spiritul viu... intervine de două ori. Căci modelarea materiei și înzestrarea ei cu un conținut spiritual sînt și ele deja acțiuni ale unui spirit viu, și anume acțiunile lui originare, creatoare. Numai că sînt acțiunile unui alt spirit decît cel care receptează și recunoaște" și, de aceea, trebuie ,,să mai încorporăm într-însa și funcția spiritului creator. Astfel raportul ajunge să aibă patru termeni"[16].

Opera pune o ,,lume" prin care înțelegerea umană scrutează în existența lumii, a proceselor devenirii obiective. Punerea unei ,,lumi" înseamnă inserția unui orizont intențional, deosebit radical de orice orizont real întrucît se închide numai valoric, nu prin limitele privirii efective a unei persoane. ,,Lumea" este una deschisă, o ieșire din orizontul și timpul concret și o punere a acestora în forme ale universalității: intenționalitate și temporalitate, intenționalitate și valoare. Acestea vin o dată cu opera creată, dar ele însele nu sînt create, ci sînt, prin modul exemplar de a fi al omului-demiurg, un mod în firea lucrurilor, fără consacrare transcendentă (prin sacru).

Cu opera ca ,,instituire teleologică" (G. Lukács), de fapt instituire valorică, se împlinește (nu se ocupă!) ,,locul", forma instituiririi, personalizarea (nu personificarea!), intrarea în timp prin învingerea superficialității și a marginalității, prin depășirea înstrăinării (a pierderii de sine) și obiectivarea ,,forțelor esențiale umane" (K. Marx). Aci rolul muncii, înțeleasă ca ,,modelul" practicii sociale, constă ,,din instituiri teleologice care în fiecare caz în parte pun în mișcare lanțuri cauzale" și determină o ,,decizie opțională" a individului-persoană[17]. Căci numai acesta posedă modul producerii, se particularizează ca singura ființă în stare să păstreze ,,distanță", să realizeze ,,apropiere și distanțare". Așa cum preciza un mare antropolog, ,,tocmai în proprietatea distanțării de lumea interioară și exterioară se vede pe deplin deosebirea dintre om și animal. Omul are distanță faptică, este capabil de a dobîndi o asemenea distanțare de fenomene"[18]. Între lume și om — sublinia Ralea — ,,e un raport de identitate, fiindcă nimic nu există din această lume care să nu fie construit de om. Ceea ce nu e construcție e natură, dar și aceasta e comprehensibilă": chiar timpul, cu multiplele lui perspective, ,,e cu siguranță o inovație umană"[19].

Incontestabil, cu omul vine și o punere (și o dispunere) a timpului, o luare în stăpînire a acestuia, prin modalitățile creației, acțiunii și cunoașterii, însă în forma instituirii (valorice) prin opere. Întrucît orice instituire este condiționată concret-istoric, rămînînd însă instituire (autoinstituire, la origine), ea angajează totodată planul *valoric* și planul *temporal:* ea este timp (nu în timp!) pentru că omul creator se autoinstituie în timp, prin operele și faptele sale el punînd o altă ordine, a sa (umană, socială) în matca timpului, modelînd ,,timpul" în timpuri (social, istoric, al creației ș.a.) și punînd astfel temeiuri pentru cuprinderea timpului ca temporalitate, a istoriei ca istoricitate, a lumii ca mundaneitate ș.a., adică gîndirea prin ceea ce s-a numit ,,diferența ontologică".

Este tema de bază a unei ontologii a umanului (și a operei), punct de plecare pentru înțelegerea fenomenului uman exemplar, a unității dinamice dintre situarea omului concret în mod expres și intenționat în timp și ieșirea din timp ce urmează ecestei situări prin instituire valorică și personalizare. Poate de aceea, s-a considerat că întrebarea ,,Ce este omul?" nu constituie doar o temă de ,,antropologie filozofică", ci ,,un laitmotiv cu multiple variaţii al gîndirii accidentale".

Răspunsul la această întrebare s-a concretizat în cugetarea modernă de la Kant, Hegel şi Marx încoace în concepţia omului-creator. Şi, fără îndoială, ,,marile epoci creatoare" (R. Rolland) din istoria culturii, marile opere şi înfăptuiri pot fi înţelese numai din unghiul de vedere al tipului de om şi al realizării unei ,,raportări la lume" a acestuia în/şi prin intermediul operei de artă. Căci arta este ,,posibilitatea fundamentală a omului de a-şi făuri o imagine asupra modului în care se raportează la lume şi a-şi «rosti» această raportare"; ,,dificultatea constă în a înţelege ceea ce a fost rostit şi arta acestei rostiri" [20]. Se impune aci demersul hermeneutic al lui Dilthey, al cărui ,,scop ultim" este ,,de a-l înţelege pe autor mai bine decît s-a înţeles el însuşi" [21].

De fapt, într-o interpretare ,,nu este vorba de capricii personale, ci de a nimeri în apropierea a ceea ce este gîndit (in die Nähe des Gedachtes), de a ne îndrepta într-acolo. Căci esenţialul nu-mi pare a-l constitui ceea ce avem noi să spunem despre aceasta, ci ceea ce ni se adresează din această gîndire, ceea ce a rămas viu în ea, în aşa fel încît să ne raportăm la ea corespunzător exigenţelor ei" : nu e greu de observat că ,,orice lectură constituie, înainte de toate, ceva în genul unei regăsiri a gîndurilor proprii, adică autorul însuşi ne stimulează să preferăm propriile noastre gînduri conţinutului de fapt la care ele se referă. De altfel, nu este atît de simplu să-l ascultăm pe autorul însuşi, deoarece ne auzim mai întîi pe noi înşine, fie aceasta chiar şi numai la îndemnurile autorului. Ca să ne dezbărăm de propriile noastre capricii şi tîlcuri şi să-l lăsăm pe autorul însuşi să vorbească, este nevoie astfel de o încordare deosebită" [22].

Trebuie să spunem astfel că în textul unui autor ,,nu trebuie să distingem numai spusa, ci tot ceea ce autorului însuşi îi este încredinţat, ceea ce în spusa lui îi este împărtăşit, nouă însă nu... căci în orice text sînt de auzit precursorii (textele mai timpurii) şi urmaşii ce deja anticipează. De aceea şi durează atît de mult pînă ce putem citi efectiv un autor", încercînd, de fapt, ,,să descoperim ceea ce şi autorului îi era ascuns" [23].

O înţelegere a operei de artă presupune astfel un demers conjugat : fenomenologico-hermeneutic şi ontologic; aceasta însă pe temeiul conceperii artei ca un limbaj, mai exact ca o ,,rostire" în care trebuie să delimităm exact următoarele nivele : ,,ceea ce a fost rostit", ,,arta acelei rostiri" şi comprehensiunea ,,rostirii" prin care să se ajungă ,,dincolo de ceea ce a fost rostit". De unde şi utilitatea unor concepte fenomenologice ca : *situaţie, reluare, distanţare, apropiere*. Este ceea ce autorul citat mai sus numeşte înaintare ,,de fiecare dată în doi paşi", denumiţi adecvat prin termenii de *expunere* (Auslegung) şi *interpretare* (Deutung) : în primul rînd are loc ,,demontarea structurii interne" a povestirii (în genere a operei), pentru ,,a face vizibil modul în care se înlănţuiesc componentele ei", apoi se trece la răspunsul la întrebarea despre ,,semnificaţia operei literare", într-o ,,a doua parte a analizei" pe care o numim interpretare şi care e menită ,,să ne transpună în dimensiunea *apropierii* (Nähe) din care s-a ivit acea operă" [24].

Într-o asemenea ,,interpretare filozofică" o operă este recunoscută ca atare numai cu condiţia ,,venirii" prin ea a structurii unei anumite modalităţi de creaţie : printr-un roman ,,vine" structura ,,romanului", printr-un tablou—structura ,,tabloului" ş.a. De unde şi nevoia de a ne ridica la ,,tipul de apropiere" care ,,se manifestă" într-o operă. Căci opera e ceva cu totul nou, care nu a existat înainte ; este ceea ce s-a numit ,,fiinţarea artistică", exemplară în contextul tuturor formelor fiinţării, întrucît operele de artă ,,sînt întotdeauna inaugurale, deschizătoare de perspective", prin arta unei epoci exprimîndu-se ,,treapta pe care a atins-o umanitatea la un anumit moment" [25].

,,Tipul de apropiere" înseamnă astfel situarea (prin interpretarea) dincolo de ,,evenimentele întîmplătoare", de trăiri personale ş.a. în orizontul ce aduce laolaltă general-umanul (,,omenescul") şi existenţa istorică determinată, relevînd sensul (,,fondul") acesteia din urmă. În alţi termeni, numai detaşîndu-ne de noi înşine, ,,ne apropiem" cu adevărat de noi, aflînd totodată ,,locul unei opere, fiinţa operei dintr-o anumită operă de artă". De fapt, totul trimite la om şi modalităţile lui de a fi, prin instituire, producere, muncă şi creaţie, adică prin instalarea în rolul de subiect.

,,Apropierea" însăşi se măsoară după gradul ,,dispunerii" de ceea ce există : nu este o ,,structură în operă", existentă ca atare, ci numai o ,,prezenţă". Autorul este lăsat, prin operă, să vorbească ,,dinăuntrul apropierii", al cărei statut presupune gîndirea (demersul interpretativ) prin ,,diferenţa ontologică", de care vorbeşte, în continuarea unei tradiţii aristotelice, filozoful M. Heidegger : « Fiinţa » (Sein) nu poate să fie conceptualizată ca *fiind* (als Seiendes) ; punerea fiinţei fiindului (Sein von Seienden) şi explicarea fiinţei constituie sarcina ontologiei" [26].

Numai prin înţelegerea operei sub unghiul de vedere al ,,diferenţei ontologice" (între ,,fiinţă şi ,,fiind", a fi şi a fi într-un fel) şi ,,apropierea" (respectiv, ,,tipul de apropiere", neconfigurat ,,obiectual") îşi vădeşte consubstanţialitatea cu timpul ca ,,temporalitate" (forma universalităţii), prin aceasta opera fiind purtată spre fenomene şi totodată rămînînd un ,,fenomen" : o fiinţare exemplară, unicat în sensul fenomenologic (nu un fenomen empiric), propunîndu-se nu prin ceea ce este ca fiinţare concretă (un roman, un tablou ş.a.), ci prin ireal, prin ,,lumea" din ,,lumea operei", rezultat al unei instituiri (act de creaţie), nu prin lumea de la care s-a pornit ,,cîndva" (timpul netemporalizat, în ,,calenduarl istoric", dar nu exact într-un cadru evenimenţial concret).

Prin operă, arta realizează ceea ce fenomenologii numesc ,,o raportare la lume" *(Weltbezung)* şi tocmai de aceea pare o ,,repetare". În fond, însă, în operă ,,fenomenele" se anunţă (,,se arată") pe sine, nu altceva, exterior operei şi, ca urmare, nu există aci început şi sfîrşit decît pentru lectură, nu pentru fiinţa operei (care iese din timpul evenimenţial, dispunînd creativ timpul ca timp al valorizării şi umanizării). Cu orice ,,sfîrşit" ne aflăm, cumva, la început, în sensul de ,,începuturi inaugurale", originare ce ţin de intrarea în fiinţă (în prezenţă) a unei opere prin actul creaţiei, act pentru care, însă, are importanţă ,,alegerea unui început", şi aceasta înainte de ,,a fi prea tîrziu". E vorba de şansa pe care o are un creator de a nimeri, prin raportarea sa la lume, într-o ,,rostire" valorică, semnificativă prin sinele operei, nu prin recăderea în starea de ,,raportare la lume". O ,,lume" este *prin* operă şi alta—în raportarea la lume : prima *este* (în sine), cea de a doua există (efectiv).

Deosebirea este între ,,lumea din operă" şi lumea la care ea trimite (sau de care ne amintim prin operă). Deosebirea nu justifică ,,copia", ci ,,reluarea identicului" (Wiederkehr des Gleichen", de care vorbea Nietzsche, într-un plan al istoriei culturii), punerea lumii în diferenţa dintre *a fi* şi *a exista* (real). Căci opera de artă aduce lumea în „diferenţa ontologică" din punctul de vedere nu a ceea ce este efectiv, ci a ceea ce este valoric, al perspectivei, potenţării modalităţilor de progres istorice-cultural şi uman. Poate de aceea hermeneutica ieşită din fenomenologie consideră arta drept „un limbaj care nu numai că nu desemnează pur şi simplu lucruri şi situaţii, ca de obicei, ci exprimă modalitatea dominantă de raportare la lume (Weltbezung) a omului. Într-un anumit sens, putem spune că arta este o scriere hieroglifică care, pentru a deveni inteligibilă, trebuie „tălmăcită", pentru aceasta fiind adecvat termenul de „apropiere", care nu are nimic comun cu „situarea în spaţiu" a lucrurilor şi distanţa dintre ele, ci „trimite la *acel temei*, niciodată cuantificabil, al raportării omului la lume, temei ce caracterizează o anumită epocă"[27].

Este „temeiul" punerii în prezenţă a lumii prin „lumea din opera de artă", într-o „reluare" (esenţială, semnificativă) ce nu repetă, nu copiază, ci constituie o perspectivă (umană, un „orizont intenţional") asupra lumii, perspectivă în care, prin comprehensiunea omului, acţionează asupra modului de a fi şi a lumii acestuia. Căci arta trimite la „situaţie", la concret dar numai prin „concretul" ei, prin planul semnificativ al operei. Abia prin aceasta trăitul nemijlocit devine „al nostru". Din complexul „lumi posibile" — „lumi reale" intră în realizare „cea mai bună dintre lumile posibile" (formula lui Leibniz), adică înţelesul adînc al lumii de către un autor, dar nu ca transpunere a unui model dat, ci într-o modelare semnificativă, într-o instituire valorică ce dă nu „o lume" pur şi simplu, cu „lumea" într-o anumită perspectivă.

De aceea, „timpul lumii" (din operă) nu repetă timpul unei anumite lumi, ci prinde doar timpul ca atare, formă a universalităţii, timpul-temporalitate care, valoric, iese din cronologie prin ceea ce Platon (în dialogul „Timaios") numea „tabloul aionic", „aion" putîndu-se traduce în limbaj modern prin „eternitate"[28]. Creaţia în artă implică astfel fenomenul „platonismului fără Platon", adică al aducerii la paradigmă, ca şi în ştiinţa modernă a naturii. Căci în ambele cazuri e necesară explicarea (şi comprehensiunea) prin valabilitate şi valoare, prin „etern" (ca „etern-uman", cum se spune adesea), ca atare prin „eidos", „«forma» a ceea ce este identic" (das Gleichen), „în sine însuşi totdeauna acelaşi, netrecător"[29].

Şi în ştiinţă şi în artă, în creaţie în genere, se operează cu un concept de „lume" integrat în modalitatea platonismului, în care omul-demiurg (creatorul) deţine poziţia centrală în judecarea şi aprecierea scenariilor cosmologice şi ale cosmosului operei de artă, numai el putînd încerca şi sentimentele amînării şi aşteptării şi universalizarea atitudinii sale cognitive şi valorizatoare în unitatea limbajului. Principiul generativ domină şi trăirea şi obiectivarea umană prin limbajul operelor de artă, ştiinţă, acţiune ş. a. El trebuie să intervină constitutiv şi în discurs, în demersul interpretativ, numai astfel fiind inteligibile şi „corespondenţele" şi alterităţile lumilor ce fiinţează ca „lumi" şi ca „lume", ca stare de fapt (despre care se poate „povesti") şi ca operă.

3. În lumina acestui interludiu fenomenologico-ontologic, privind îndeosebi teoria operei de artă, ne întoarcem iarăşi la *Mioriţa*, încercînd să evidenţiem „structura internă" după tabelul „motivelor" baladei în „versiunea-Alecsandri, tabel ce constituie contribuţia (hotărîtoare pentru înţelegerea celebrei capodopere) a lui A. Fochi. Întîi structura, deci, apoi interpretarea menită să ne conducă la înţelegerea statutului „lumii mioritice", să ne situeze dincolo (sau „dincoace") de „evenimentele" (petrecute sau nu, aceasta nu are importanță, ci importanță are faptul că se puteau petrece!) aduse în prezență prin metaforele textului baladei.

Nu este de neglijat, în acest context, precizarea : „Subiectele se pot transmite și pe calea împrumuturilor culturale, dar se pot naște și independent *dacă valorifică situații umane fundamentale*" (subl. n.); „de cea mai mare importanță pentru cercetare este de a stabili, cu obiectivitate și rigoare, ceea ce a devenit un subiect sau motiv la un popor sau altul... Întotdeauna, cercetarea comparativă trebuie să raporteze diferitele versiuni naționale (concrete) ale unui subiect la formula sa ideală, totală, ireductibilă, exemplară" [30]. Devine importantă, în acest context, una din concluziile cercetării de pînă acum a *Mioriței* : „un singur motiv din cuprinsul ei, și anume ceea ce am numit «testamentul ciobanului», apare și într-alte compuneri și la alte popoare", mai ales în Balcani și la slavii de răsărit [31].

Aria de răspîndire a motivelor ilustrează însă mai mult fenomenul mioritic și nu prezența *Mioriței* ca „fenomen" (sensul fenomenologic : eidos, paradigma), consubstanțial cu instituirea unui anumit tip de umanitate, „fenomen" ce pune universul nostru uman-cultural sub specia mioriticului dar nu exclude, ci, oarecum, cheamă alte orizonturi, intenționalități ale procesului creator, nu doar ale contemplării și simțirii (intuirii) unui destin.

Rămîne însă de văzut dacă „mioritic" aduce în prezență doar o atitudine contemplativă (ireductibilă însă la „pesimism", resemnare", „împăcare cu soarta" ș.a., atîtea cîte s-au spus despre etosul „eroului mioritic"). Chiar așa stînd lucrurile, o asemenea atitudine e solidară cu o formă de viață în efectivă trăire și nu cu o morală a renunțării. Unul sau altul dintre „motivele" baladei pot îndemna către o asemenea încheiere (aceasta și arată complexitatea fenomenului mioritic, în funcție de zonele de răspîndire transfigurînd atitudini diverse), dar nu și *Miorița* ca „fenomen" (realizare exemplară, model estetico-etic). În acest sens, balada se prezintă ca un orizont intențional, ca o deschidere, nu ca „spațiu mioritic", care, observa M. Eliade, „generează, și limitează totodată, creațiile specifice ale geniului românesc" [32]. De fapt, ilustrul istoric al religiilor aduce el însuși ideea de deschidere, subliniind „importanța și continuitatea momentelor creatoare în elaborarea *Mioriței*, de la rudimentele pararituale ale colindelor pînă la balada în versiunea lui Alecsandri", ceea ce dovedește „că procesul creator, început cu secole în urmă, continuă și în zilele noastre", iar „revalorizările mai recente ale baladei în cultura românească modernă se înscriu pe aceeași direcție a procesului creator și, într-un fel, îl prelungesc" [33].

În principiu, se poate observa că înlănțuirea „motivelor" (și forma acestei înlănțuiri) este probată pentru „următoarele idei : a) *Miorița* este în „harta" (alta decît cea geografică; o hartă în care „relieful" îl dau instituirile valorice) universalității, chiar în forma lingvistică a plămădirii ei; b) poem sau baladă, textul aduce structura „poemului", structura „baladei", ceea ce subliniază faptul că „autorul" (nu are importanță că e „necunoscut", și nici dacă e unic sau o constelație de autori) înscrie în universalitate un „destin" propriu, al unei spiritualități și istorii specifice și, de aceea, nu putea veni decît în limba și formele trăirii și conprehensiunii acestora; c) ca „instituire valorică", balada devine modalitate cardinală (una dintre modalitățile esențiale) de personalizare *sub* *specie universalitatis, dar a unei fiinţări determinate*, specifice unei patrii; d) căci afirmîndu-se ca personalitate, prin intrarea lui în timp (valoric) şi localizare (realizarea contextului coprezenţei om — ,,lume înconjurătoare''), individul îşi asumă implicit ,,destinul'' comunităţii umane în care se află, limba, judecăţile (şi prejudecăţile !), obiceiurile ş.a. acesteia; e) *Mioriţa* devine astfel forma poetico-valorică a identificării unui anumit tip de umanitate, e adevărat, europeană, dar aceea a ,,lumii româneşti''.

De aci şi valoarea de model a acestei ,,lumi'' pentru realizarea (poetică) a ,,lumii mioritice'', care, la rîndul ei, acţionează cultural asupra lumii istorice de la care s-a pornit cîndva. ,,Aria de răspîndire'' a *Mioriţei* nu infirmă această idee, întrucît ,,Mioriţele'', oriunde (şi oricînd) sînt în funcţie de ,,Mioriţa'' la care s-a ajuns *o singură dată*, aşa cum se ajunge, prin forţa lucrurilor, la faptele culturale. De pildă, ,,ontologia este ceva ce le-a survenit grecilor, dar care nu va mai surveni niciodată nimănui''[34]. La fel s-ar putea spune şi despre lirica romantică : la ea au ajuns modernii şi nu se va mai ajunge niciodată. Fiecare fapt cultural, la timpul său ! Este altceva că, sub specia unei asemenea ajungeri, se poate crea încă, în prelungire !

Acestea ar fi cîteva intenţii ale unei interpretări posibile a *Mioriţei* în perspectiva filozofiei culturii. Poate că, sub unele aspecte, insistenţa să poată fi suspectată de ceea ce spunea Constantin Brăiloiu : o ,,Mioriţa-forschung'', o ,,mioriţologie'' în toată regula ! Sub alte aspecte, însă, interpretarea (chiar şi numai prin cele spuse pînă aci) în planul unei teorii a operei (literare) riscă să lase în planul al doilea tocmai latura ce constituie farmecul studiilor de folclor şi, complementar, de poetică şi etnografie.

Oricum, în orizontul ermeneutic utilizat aci se propun şi multe renunţări. De pildă, la interpretarea istorică şi la cea pesimistă, mai ales însă la aceea a *Mioriţei* — expresie unică a modului de a fi în lume al poporului nostru. Dar poate că, aşa cum spunea un filozof, ,,renunţarea nu ia, renunţarea dă'' (M. Heidegger : ,,Der Verzicht nimmt nicht. Der Verzicht gibt''). Nimic din ceea ce s-ar putea propune într-o viziune interpretativă nu ar putea însă nicicînd reda în cuvinte întreg mesajul profund al baladei şi, cu atît mai puţin, măreţia şi frumuseţea tăinuită a universului mioritic. Un prag al înaintării în orizonturile valorice ale *Mioriţei* atrage după sine şi o tăcere semnificativă şi un sentiment al aşteptării care, departe de a bloca acţiunea mesajului, îi potenţează virtualităţile anticipative şi forma ajungerii la prezenţă în comprehensiunea omului modern.

NOTE

[1] A. Fochi, *Mioriţa.* Tipologie, circulaţie, geneză, texte, Bucureşti, Ed. Academiei, 1964, p. 552. În alt context, autorul — nume de referinţă în exegeza şi interpretarea creaţiei folclorice — scria : ,,Este adevărat că dintre creatorii noştri nu s-a ridicat un alt Homer, dar cîţi asemenea cîntăreţi pot fi număraţi în lume : şi e iarăşi adevărat că nu întîlnim prea des în creaţia altor popoare ceva care să poată sta alături de *Mioriţa*'' (A. Fochi, *Paralele folclorice. Coordonatele culturii carpatice*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1984, p. 313).

[2] Din vasta literatură asupra *Mioriţei*, menţionăm aci : O. Densusianu, *Concordanţe lingvistice şi folclorice* (Bucureşti, 1924) ; D. Caracostea, *Mioriţa în Moldova, Muntenia şi Oltenia...* Totalizări (Bucureşti, 1924) ; L. Blaga, *Spaţiul mioritic* (Bucureşti, 1936) ; H. H. Stahl, *Filosofarea despre filosofia poporului român* (,,Sociologia românească'', 3. 1938) ; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini şi pînă în prezent* (Bucureşti, 1941) ; C. Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)* (Genève, 1946) ; N. Dunăre. *Problemele cercetării etno-*

grafice a păstoritului (Cluj, 1957); T. Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* (București, 1957); Al. Amzulescu, *Cîntecul nostru bătrînesc* („Revista de folclor", 5, 1960); A. Fochi: *Miorița*. Tipologie, circulație, geneză, texte (București, 1964); Gh. Vrabie, *Balada populară română* (București, 1966); L. Rusu, *Viziunea lumii în poezia populară* (București, 1967); M. Eliade, *De la Zamolxis la Genghis-Han* (Paris, 1970, trad. rom. București, 1980); M. Pop, *Miorița. Performarea, receptarea și reperformarea variantelor* (în „Folclor literar", V, Timișoara, 1983); A. Fochi, *Paralele folclorice* (București, 1984); G. Vrabie, *Poetica Mioriței* (București, 1984); Al. Dobre, *La ballade ancienne* (în „Actualités roumaines", 2, 1984); Al. Dobre, *Alexandru Odobescu folclorist. Aspecte inedite* (în „Revista de etnografie și folclor", 3, 1985).

[3] M. Eliade, *De la Zamolxis la Genghis-Han*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 224. 250.

[4] G. W. Leibniz, *Monadologia* (1. 9. 22), în: *Opere filosofice*, I, București, Ed. Științifică, 1972, p. 509, 510, 513. Și... un text de interes pentru teoria modernă a „originei operei de artă": „Se poate spune astfel că monadele nu pot începe și nu pot lua sfîrșit decît dintr-o dată, că ele nu pot începe decît prin creație și nu pot sfîrși decît prin anihilare; pe cînd ceea ce este compus începe sau sfîrșește prin părți" (*ibidem*, 6, p. 509). Căci opera începe... „dintr-o dată" ca „operă", chiar dacă se adaugă treptat structuri în jurul „fenomenului originar", ca variantele în raport cu „Miorița-simbol!".

[5] În ceea ce privește textele, menționăm: A. Fochi, *Miorița*..., 930 de texte pînă în 1964; încă 200 de texte după aceea: P. Caraman, *Literatura populară*. Antologie, introducere, note și glosar de I. H. Ciubotaru (Iași, 1982). Folosim „versiunea — Alecsandri", în prezentarea lui A. Fochi (*op. cit.*, p. 205—301), respectiv: „Morfologia tematică a *Mioriței*" și „Descrierea formelor de expresie". Textul este cel din: V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor* (București, 1866), aflat și în: *Balade populare românești*, II, B.P.T., 1967, p. 7—10. S-a spus, pe bună dreptate, că celebra „variantă-Alecsandri" rămîne „pe veci legată de numele și de pana sa" (Al. I. Amzulescu, *Cîntecul nostru bătrînesc*, București, Ed. Minerva, 1986, p. 43).

[6] M. Eliade, *op. cit.*, p. 238. „Insistînd asupra unicității *Mioriței*" — continuă el —, acei autori care o ridică „la rangul de arhetip al spiritualității populare românești... nu fac decît să urmeze opțiunea unui întreg popor. Numai adjectivul «mioritic» este invenția literaților: *lumea mioritică* era deja simțită de popor ca un univers deosebit și incomparabil" (ibidem). Și mai încoace, *Miorița* este văzută ca „hieroglifă a spiritualității românești, cu rădăcini imemoriale și răspîndire teritorială atotcuprinzătoare în spațiul nostru", „una din cărțile noastre de identitate, vădind împăcare cunoscătoare cu lumea și cu rosturile ei" (G. Muntean, *„Miorița" — expresie a spiritualității românești*, în „Viitorul social", anul LXXIX, mai — iunie 1986).

[7] M. Pop, *op. cit.*, p. 19.

[8] N. Hartmann, *Estetica*, București, Ed. Univers, 1974, p. 43, 525.

[9] J. Grenier, *Arta și problemele ei*, București, Ed. Meridiane, 1974, p. 173, 174, 260.

[10] N. Hartmann, *op. cit.*, p. 524.

[11] T. Vianu, *Estetica*, București, E.P.L., 1968, p. 217.

[12] M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Ed. Univers, 1978, p. 6.

[13] *Ibidem*.

[14] T. Vianu, *Tezele unei filozofii a operei*, în: *Opere*, vol. 7, București, Ed. Minerva, 1978, p. 514, 516.

[15] *Ibidem*, p. 517, 529.

[16] N. Hartmann, *op. cit.*, p. 94, 95, 96.

[17] G. Lukács, *Ontologia existenței sociale*, București, Ed. Politică, 1978, p. 307.

[18] E. Rothacker, *Philosophische Anthropologie*, 4. Aufl., Bonn, Bouvier, 1975, p. 111.

[19] M. Ralea, *Explicarea omului*, în: *Scrieri*, 1, București, Ed. Minerva, 1972, p. 289, 294.

[20] W. Biemel, *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Phaenomenologica 28, Den Haag, M. Nijhoff, 1968, p. 237.

[21] W. Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik*, în *Gesammelte Schriften*, Bd. V, 6. Aufl., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1957, p. 331.

[22] W. Biemel, *Reflexionen zur Lebenswelt — Thematik*, Phaenomenologica 51, 1972, p. 49, 50.

[23] *Ibidem*, *p.* 50, 51.

[24] W. Biemel, *Philosophische Analysen*..., p. VII. Toate acestea presupun cunoașterea concepțiilor lui Brentano și Husserl despre intenționalitate și „obiectualitate", adică orientarea cunoștinței (și a oricărei expresii) către un „obiect" care, la rîndul său, trimite la forma universalității: de pildă, obiect — obiectualitate, triunghi — triunghiularitate ș.a. Intenționalitatea — preciza Husserl — ne permite să deosebim „obiectul actului intențional (act cognitiv — n.n.), materia sa intențională și esența sa intențională", precum și „obiectualitatea" (Gegen

ständlichkeit) care, în genere, este ,,transcendentă'' actului, adică este altceva decît actul intenţional (E. Husserl, *Legische Untersuchungen*, II, 1, 5. Aufl., Tübingen, M. Niemeyer, 1968, p. 399, 412). ,,Obiectualitatea'' *este* prin însuşi faptul ,,actului intenţional'' (orientarea spre ceva a unei expresii), ea *nu există* în sine, ca o lume platonică. La rîndul ei, ,,obiectualitatea'' presupune acţiunea a ceea ce Husserl numea ,,reducţia transcendentală'' care, simplificînd lucrurile, aduce deosebirea nu între real şi ideal, ci între real şi ireal : de pildă, de la o mulţime de trandafiri roşii, desprindem ,,roşu'', specia sub care se subsumează, iar de la ,,specia roşu'' — genul — ,,roşeaţa'' : aceasta din urmă nu e nici ceva real, nici ceva ideal, ci dincolo de ambele, aşa cum triunghiularitatea (din geometrie) nu e nici într-un triunghi reprezentat, nici în ,,triunghi'' (obiect ideal).

[25] *Ibidem*, p. 61, 62.

[26] M. Heidegger, *Sein und Zeit*, în *Gesamtausgabe*, I. Abteilung, Bd. 2, Frankfurt a. M., V. Klostermann, 1976, p. 5,36. Mai pe larg în Al. Boboc, *Confruntări de idei in filosofia contemporană*, Bucureşti, Ed. Politică, 1983, p. 222—242. În acest sens, ,,diferenţa ontologică'' ar fi în planul lui ,,a fi'', fiinţa (sein, Sein) ca diferenţă între ,,fiinţă'' (Sein) şi ,,fiind'' (das Seiende), nu între fiinţă şi existent. După J. Beaufret (*Dialogue avec Heidegger, Philosophie greque*, Paris, Les Editions du Minuit, 1973. p. 28), ideea se originează ,,în gustul unic al gînditorilor greci pentru ceea ce gramaticienii vor numi, mai tîrziu, modul participiu — de pildă, fiind, cîntînd, trăind, mergînd, care este totodată un *substantiv* şi un *verb* ; ceea ce el numeşte, însă pornind de la verb, denumirea are, deci, dominantă verbală''. ,,Diferenţa'' este ,,*ontologică*'' numai ca diferenţă între fiinţă şi fiind : între fiinţă şi existent nu avem diferenţă, ci deosebire, chiar opoziţie între naturi diferite : ,,lucru'' (în genere, realitate) şi un anumit lucru (acest creion, de pildă). În cazul unei ,,opere de artă'' — să zicem, un tablou — ,,diferenţa'' este între ,,tablou'' şi tablou (imaginea, desenul realizat artistic pe o pînză) şi nu între ,,tablou'' (valoarea) şi un ceva existent (un peisaj în natură, să zicem), nu între ceea ce vedem pe o pînză ca peisaj şi un peisaj ca atare. ,,Opera'' este şi dincolo de ceea ce vedem pe o pînză şi dincolo de ceea ce vedem în natură : ea este în. . . artă.

[27] W. Biemel, *op. cit.*, p. VII.

[28] C. Fr. von Weizsäcker, *Platonische Naturwissenschaft im Laufe der Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1971, p. 21.

[29] *Ibidem*, p. 11.

[30] A. Fochi, *Paralele folclorice*, p. 68.

[31] *Ibidem*, p. 106.

[32] M. Eliade. *op. cit.*, p. 232. De fapt, ,,spaţiul mioritic'' propus de L. Blaga este eficient în planul conceperii (teoretic, deci) stilului cultural şi nu poate fi luat ca model interpretativ pentru spaţiul poetic dintr-o creaţie ce se înscrie pe dimensiunea valorii estetice.

[33] *Ibidem*, p. 250. Faptul că M. Eliade a ales pentru capitolul în care studiază *Mioriţa* titlul ,,Mioara năzdrăvană'' nu e lipsit de importanţă. Căci s-ar putea desprinde de aci : a) preferinţa pentru unul dintre ,,motivele'' structurale ale baladei şi, implicit, punerea acestuia ca motiv central ; b) motivarea alegerii acestui ,,motiv'' nu numai prin importanţa lui tipologică (,,separă într-o manieră radicală versiunea-colind de versiunea-baladă''), ci întrucît pune în evidenţă importanţa purtătorului mesajului : ,,oaia nu comunică o informaţie privind complotul, ci dezvăluie într-o manieră oraculară ceea ce a fost hotărît'' (*ibidem*, p. 241, 247). Alegerea elementului ,,oracular'' e ,,o dovadă a geniului creator al poetului popular'' şi ne conduce către mesajul ,,elevat'' al *Mioriţei :* nu ,,o probă de « pasivitate » sau de resemnare'', ci ,,o decizie existenţială'' mai profundă : . . . ,,nu poţi decît să impui o nouă semnificaţie consecinţelor ineluctabile ale unui destin gata să se împlinească'' (*ibidem*, p. 247).

[34]. Ortega Y Gasset, *L'évolution de la théorie déductive*, Paris, Gallimard, 1970, p. 159.

MIORITZA, VALEUR ET MODALITÉ DE VIVRE

''L'UNIVERS MIORITIQUE'' DANS LA PERSPECTIVE DE LA PHILOSOPHIE CULTURELLE

Résumé

Le texte constitue la première partie d'une étude consacrée à l'interprétation de *Mioritza* dans une perspective philosophique. En partant de l'apport de la théorie moderne des valeurs et de la culture et en utilisant quelques concepts (Nähe, Distanz, Zeitigung, Verstehen, Ausle-

gung, Deutung) proposés par la phénoménologie et l'herméneutique, on essaye de développer une compréhension de la célèbre ballade comme un phénomène culturel complexe, comme *ballade-forme*, en même temps une modalité originaire d'institution de valeur dans une œuvre d'art exemplaire et une perspective symbolique objectivée dans un univers des valeurs insolite dans l'espace poétique : „l'univers mioritique". Décrire le statut ontologique de cet univers, relever sa signification pour la compréhension du rapport universel—spécifique dans l'histoire de notre culture— voilà le but de cette démarche théorique-philosophique.

CULTURA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ ÎN PUBLICISTICA LUI MIRCEA ELIADE

IORDAN DATCU

O cercetare pertinentă a ceea ce a scris Mircea Eliade (1907–1986) despre cultura populară românească nu poate neglija vasta sa publicistică. Investigarea acesteia — rămasă în cea mai mare parte în periodice și cotidiene românești din deceniile al patrulea și al cincilea — va îngădui formarea unei opinii obiective. A nu omite publicistica eliadescă înseamnă, pe de o parte, a nu eluda un criteriu științific de interpretare, acela al examinării totalității unei opere, deci al respingerii fragmentarului, decupajului neconcludent, deformant, iar pe de altă parte a respecta dorința autorului însuși, care spusese : „Doar ansamblul scrierilor mele poate revela semnificația activității mele"[1]. Or, tocmai prezentarea fragmentară a operei sale de exeget al etosului românesc a dus la exprimarea unor aprecieri deformante cu privire la această componentă însemnată a operei sale. Cît și cum a studiat Mircea Eliade cultura satelor românești, cît de reprezentative sînt pentru cultura românească aspectele studiate de el, de ce calitate este literatura de specialitate consultată de el nu se poate aprecia fără cunoașterea publicisticii sale. O publicistică prin intermediul căreia savantul a participat în epocă la mișcarea de idei, românească și universală, o publicistică vie, care nu se situează în zona efemerului. Reconstituirea dezbaterilor din spațiul de timp amintit va trebui să apeleze de acum înainte mai des la opiniile lui Mircea Eliade, fiindcă învățatul român s-a exprimat asupra importanței orientărilor moderne de cercetare, a elogiat procesul de modernizare a cercetării, a avut un merit incontestabil în dinamizarea lui.

Cel care a contribuit substanțial la noua cercetare a fenomenului cultural popular era conștient că acesta trebuie investigat în profunzime, cultura populară fiind un cosmos caracterizat de o mare coerență, faptul particular, izolat, nefiind apt de supraviețuire : „O temă populară e asemenea unui ochi de plasă ; își păstrează individualitatea cît timp participă la ființa plasei ; îndată ce e izolat, individuat, dispare. Am ales într-adins comparația aceasta pentru că țesătura unei plase exprimă perfect însuși « universul » folcloric ; un admirabil și oarecum geometric echilibru între acte, persoane, judecăţi; un « univers » permeat de o energie specială, magică, iraţională, cu legi perfect coerente modului său" [2].

Avînd o asemenea viziune de ansamblu asupra culturii populare, Mircea Eliade nu putea s-o abordeze fragmentar ori în aspectele ei minore. Puţine componente ale fenomenului culturii populare i-au scăpat, puţine sînt acelea asupra cărora să nu-şi fi spus o părere, fie cît de lapidar exprimată. Dacă am rămîne doar la sinteza *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, am crede că autorul ei s-a ocupat doar de teme ca : dacii şi lupii; Zalmoxis; Satana şi Dumnezeu: preistoria cosmogoniei populare româneşti; voievodul Dragoş şi vînătoarea rituală; Meşterul Manole şi Mînăstirea Argeşului; „Şamanism" la români ?; cultul mătrăgunei în România. Or, publicistica autorului vine să completeze cîmpul opiniilor savantului, interesat şi de basmul *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte*, de diferite mituri (înţelese ca „drama centrală a unei civilizaţii" [3]), de credinţe, legende, povestiri fantastice, de proverbe (care însumează o colosală „experienţă colectivă înapoia lor" [4]), de medicina şi folclorul medical („mult mai semnificative decît opera cutărui medic de la începutul veacului trecut" [5]). Cînd avea numai 15 ani, M. Eliade făcea aprecieri elogioase privind cromatica populară : „Pe cînd în alte ţări indigenii îşi vopsesc rudimentar vestmintele cu cîte trei-patru plante, ţăranii noştri au la îndemîna lor un bogat dicţionar de nuanţe, rezultate din peste patruzeci de flori... Ce e mai interesant e faptul că prin numeroasele şi inconştientele experienţe chimice unele sătence prepară nişte culori atît de frumoase şi atît de trainice încît vederea lor minunează chiar pe cei mai abili chimişti industriali" [6].

Savantul îşi va exprima cu consecvenţă marea preţuire pentru creaţia poporului român, popor „strălucind totuşi de o inteligenţă şi o simţire proprie" [7], pentru unitatea limbii lui, „singura limbă romanică fără dialecte" [8]. De mai multe ori înaintea sa se făcuseră afirmaţii privitoare la situarea folclorului românesc în context european, afirmaţii minate de exaltarea romantică, de lipsa unor argumente riguroase. M. Eliade, alături de alţi cîţiva savanţi români, a rostit şi în această privinţă judecăţi fundamentate pe o bună cunoaştere, deopotrivă a spaţiului spiritual românesc şi a celui european (şi nu numai european, Eliade fiind — se ştie — un reputat orientolog, indianist). Era deci deplin îndreptăţit să facă elogiul poporului român, să-i contureze originalitatea culturii sale, puterea de supravieţuire de-a lungul unor aprige încercări : „Un popor care şi-a păstrat unitatea lingvistică şi spirituală, deşi asuprit şi împărţit între neamuri deosebite. Un popor care, în mai puţin de jumătate de veac a izbutit să-şi creeze o limbă literară şi filosofică întru nimic inferioară vecinilor săi civilizaţi (unguri, polonezi). Un popor a cărui fertilitate folclorică a dominat tot evul mediu şi în timpurile premoderne întreaga Peninsulă Balcanică, şi care a realizat cele mai frumoase tipuri din sutele de legende care au circulat în Europa de răsărit timp de veacuri"[9]. Peste un an de la cele scrise mai sus va reveni la aceeaşi chestiune, subliniind şi mai ferm personalitatea distinctă a creaţiei populare româneşti : „Se ştie şi se recunoaşte astăzi în cercurile specialiştilor că folclorul românesc nu este numai mai bogat şi mai bine păstrat decît al celorlalte popoare europene, dar este în acelaşi timp mai *adînc*. Cu alte cuvinte documentele folclorice româneşti mărturisesc o tărie metafizică mai puternică decît a neamurilor vecine şi conlocuitoare" [10]. Exemplificîndu-şi afirmaţia alege, din mai multe argumente posibile, legenda

Meșterului Manole — căreia îi va închina, la cîțiva ani după aceea, o carte și asupra căreia va medita și în *De la Zalmoxis la Genghis-Han* — a cărei originalitate, în spațiul românesc, i-au conferit-o *intensitatea*, *sensibilitatea artistică* și *adîncimea* cu care a fost creată.

Spuneam mai sus că aproape nimic din ceea ce a fost orientare modernă în cercetarea culturii populare românești nu i-a fost străin lui Mircea Eliade. Iată-l mai întîi salutînd înființarea Arhivei de Folclor a Academiei Române :„Arhiva a fost instalată la Muzeul Limbii Române din Cluj, muzeu condus cu atîta rîvnă și pricepere de prof. Sextil Pușcariu. Conducerea Arhivei de Folclor a fost încredințată unui tînăr și emerit cercetător, d. Ion Mușlea, care a fost de asemenea însărcinat cu redactarea Anuarului Arhivei. Au apărut pînă acum două volume din acest anuar (1932, 1933). Cu publicarea «Arhivei de Folclor» se pune definitiv capăt perioadei diletantismului folcloristic din România, care, ca toate celelalte specii de diletantism, a dăinuit prea mult. Deja studiile și materialele publicate în *Grai și suflet*, revista d-lui Ovidiu Densusianu, inaugurează o nouă etapă, științifică, în culegerea folclorului românesc. Au urmat apoi *Arhiva sociologică* a d-lui prof. D. Gusti și alte cîteva publicații. Perioada tristă a amatorismului se încheie însă definitiv — cel puțin așa sperăm — cu organizarea Arhivei și publicarea Anuarului. Folclorul românesc a fost studiat pînă acum dintr-un punct de vedere liric, filologic, istoric și mitologic. Venise timpul să fie studiat și din punct de vedere folcloric. Spunem asta nu atît asupra metodei în care a fost cules, cît asupra felului în care a fost interpretat. Într-adevăr, ceea ce a lipsit multă vreme studiului folclorului românesc au fost criteriile prin care el trebuie cercetat și înțeles. Lipsea cu desăvîrșire seriozitatea comparațiilor cu materialele folclorice ale altor popoare. Lipseau metodele științifice, critice. Lacunele acestea se datorau și lipsei de informație a cercetătorilor noștri, care se dovedeau excelenți colecționari de materiale folclorice, dar alunecau în cele mai grave erori îndată ce încercau să explice originea, filiația sau sensul original al acestor documente populare. Sărăcia bibliotecilor noastre, absența specialiștilor în etnografie, antropologie, istoria religiilor și orientalistică, toate acestea contribuie la perpetuarea diletantismului teoretic în materie de folclor"[11]. Era firesc — adaugă M. Eliade — ca după ce pe plan universal au apărut unele lucrări de seamă, semnate de Julius Krohn, Karle Krohn, J. Bolte, B. Polivka, St. Thompson, să se afirme și la noi interpretarea științifică a numeroaselor culegeri. Credea deci că are toate argumentele să susțină că publicației clujene îi revine menirea de a „iniția definitiv această perioadă modernă". Trecînd la examinarea cîtorva studii publicate în primele două volume ale anuarului, M. Eliade le remarcă pe cele elaborate de I. Mușlea (despre Țara Oașului), P.V. Ștefănucă și P. Caraman. Despre amplul studiu al acestuia din urmă, *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare românești*, spune că „este excepțional de bogat ca informație și cutezător ca temă" și că, „deși ajunge la rezultate minime, are marea importanță de a fi explorat o zonă complet necunoscută din folclorul românesc" (rezultatele minime fiind datorate faptului că eposul românesc versificat conservă puține fapte istorice). Sînt menționate în continuare alte contribuții din anuar, semnate de V. Bogrea, A. Gorovei, Șt. Pașca, N. Drăganu, I. Breazu, G. Bogdan-Duică. Dincolo de colecționarea, ordonarea și conservarea materialelor, subliniază M. Eliade, se impune efortul de a fi pătrunse valorile lor spirituale, operație posibilă doar în condițiile cînd vor fi „inventate sau adoptate metode noi de interpretare sau cel puțin de clasificare sintetică (de care dă dovadă d. Mușlea și d. H.H. Stahl la *Arhiva* d-lui prof. Gusti). Simpla adunare de material nu duce nicăieri... Este foarte probabil că această problemă a instrumentelor de lucru și-a pus-o și editorul Anuarului, d. Ion Mușlea. Numai așa folclorul poate depăși stadiul de pasiune și poate ajunge cîndva o știință" [12]. Într-adevăr, I. Mușlea și-a pus—cu toată acuitatea—problema instrumentelor de lucru ca director al arhivei, arhivă bine organizată, iar anuarul acesteia a publicat numeroase studii care s-au axat tocmai pe scrutarea semnificațiilor spirituale a o serie de manifestări folclorice românești. Să mai amintim, în același context al instrumentelor de lucru, sistematizarea de către I. Mușlea a răspunsurilor la chestionarele lui B. P. Hasdeu, ca și edițiile critice ce le-a întocmit, unele din cele mai riguroase sub raport științific din cîte s-au efectuat în ultimele decenii. Să mai reținem, în fine, din substanțialele pagini scrise de M. Eliade despre Arhiva de Folclor și despre anuarul ei, unele din cele mai frumoase și mai drepte din cîte s-au scris cu privire la realizările folcloristicii clujene, că simpla parcurgere a monografiilor publicate în anuar „convinge chiar pe nespecialist de excepționala valoare culturală și națională a activității folcloristice", că publicația amintită trebuie consultată „și de literați, nu numai de eruditi".

Preocupat, cum am amintit, și încă de la o vîrstă fragedă, și de medicina populară, care face parte — spunea M. Eliade — dintr-un întreg, dintr-o „viziune armonică", acesta a purtat corespondență cu Valeriu L. Bologa, directorul Institutului de Istoria Medicinii, Farmaciei și de Folclor Medical din Cluj („poate cel mai bun centru de cercetări medico-istorice din sud-estul Europei", „unde vin să lucreze specialiști din multe țări vecine" — remarcă Eliade). Învățatul clujean i-a trimis lui M. Eliade, spre consultare, o serie de teze despre folclorul medical ale studenților. Într-o scrisoare din 31 oct. 1934, M. Eliade îi mărturisea lui V.L. Bologa : „Am răsfoit tezele primite. Cîteva, în legătură cu folclorul, le voi citi curînd, căci este o veche pasiune a mea folclorul medical" [13].

Nimic mai firesc ca, referindu-se la o altă instituție culturală clujeană, Muzeul Limbii Române, „celebru astăzi în lumea întreagă", Mircea Eliade să sublinieze importanța atlasului elaborat aici : „Acest tezaur viu al graiurilor noastre, reprezentînd adevărata limbă a țăranului român, alcătuiește un monument de care nu numai Ardealul — în mijlocul căruia a fost el ridicat — dar întreaga țară se poate pe drept mîndri. Puține sunt țările care au elaborat asemenea atlase lingvistice"[14]. Aceeași înaltă prețuire o are și pentru institutul și muzeul etnografic condus de Romulus Vuia, muzeu ale cărui colecții alcătuiesc o splendidă icoană „a vieții românești din întreaga Dacie".

Cunoscîndu-i larga deschidere spre numeroase științe, nu ne surprinde deloc cînd Mircea Eliade încearcă să îndrepte atenția folcloriștilor și spre o știință care în aparență nu prezintă vreun interes pentru ei, speologia. Pornind de la observația făcută de Emil Racoviță în *Biospeologica*, și anume că „troglobii care populează astăzi peșterile aparțin unei faune de mult depășite. «Ele sunt fosile vii, reprezentînd adesea stadii foarte vechi, terțiare și chiar secundare»", M. Eliade propune ca formula „fosile vii" să fie adoptată și înțeleasă și de folcloriști : „Pentru că, întocmai cum în peșteri se conservă o faună arhaică — foarte importantă pentru înțelegerea grupelor zoomorfice primitive, *care nu sunt fosilizabile* — tot așa memoria populară conservă forme mentale primitive pe care nu le putem găsi păstrate în istorie, tocmai pentru că ele nu se puteau exprima în aspecte durabile (documente, monumente, grafie etc.), într-un cuvînt pentru că nu erau fosilizabile. Lumina, aerul, pămîntul le descompuneau, le topeau. În folclor se întîlnesc, astăzi, forme din mai multe ere, reprezentînd etape mentale diferite. Găsim o legendă cu substrat istoric relativ recent, găsim un cîntec popular de inspirație contemporană, alături de forme medievale precreștine sau preistorice... Foarte puțini folcloriști înțeleg că memoria populară, întocmai ca o peșteră, a păstrat documente autentice reprezentînd experiențe mentale pe care actuala condiție umană le face nu numai imposibile, dar chiar imposibile de crezut"[15].

Mircea Eliade nutrea o mare admirație pentru Clujul cultural și științific, cu caracterul său universitar, „pus în lumină mai mult prin activitatea sa științifică de cea mai bună calitate, organizată în jurul catedrelor și institutelor universitare", cu eminenții săi profesori — atribute prin care și-a cucerit un nume glorios în știința europeană, un loc de seamă între vechile orașe universitare europene.

Atent la extinderea bazei documentare a culturii populare românești, la înmulțirea așezămintelor menite să conserve străvechile monumente ale ei, Mircea Eliade salută entuziast deschiderea la București a Muzeului Satului, care-i produce o puternică „impresie de realitate românească", de „autenticitate", de „firească frumusețe", muzeul propunînd „icoana unei fermecătoare civilizații țărănești", o civilizație caracterizată de o unitate indestructibilă, de o unitate în varietate, de o forță de plăsmuire cu nesecate resurse, de o verificată de-a lungul secolelor putere de asimilare, de înnoire și autodepășire, de o înnoire care nu sparge cadrele specifice ale unității stilistice. Prin diversitatea exponatelor, muzeul îi prilejuiește o profundă meditație despre „polimorfia uluitoare" a civilizației populare carpato-danubiană-pontică: „Ochiul descoperă pretutindeni forme noi, aspre sau grațioase, solemne sau gingașe. Geometria domină aici, cu încîntarea ei liniștită; contururi oceanografice apar dincolo, umbre și profiluri din lumea plantelor sau a algelor submarine. Un ochi expert și o memorie bună ar putea descoperi aici ceva mai mult decît o adaptare la mediu (variația materialelor, a dimensiunilor, a economiei casnice); ar putea descoperi înrudiri stilistice cu forme și culturi străvechi. Dar toate aceste înrudiri, variații, invenții — se topesc într-o intuiție unitară; și toate formele dovedesc o aceeași nesecată putere de creație și o neistovită imaginație. Numai contemplarea unui monument indian poate oferi o mirare similară". Preocuparea pentru fixarea în universal, pentru definirea specificității civilizației românești este permanent prezentă. Și de data aceasta M. Eliade nu se sfiește să formuleze o tranșantă afirmație privind preeminența civilizației populare românești. O face raliindu-se la o afirmație a lui H.H. Stahl: „reprezentăm cea mai mare și mai întinsă civilizație țărănească din cîte se află"[16].

Mircea Eliade nu numai că a aprofundat în felul său personal — care nu era al sociologiei empirice — varii forme ale culturii populare românești, dar a și adresat repetate apeluri scriitorilor și eseiștilor ca să-și îndrepte atenția spre fenomenul popular. Romancierilor le recomandă să creeze și „să impună literaturii universale măcar două, trei personaje-mituri", tipul la care se referă fiind văzut ca „un personaj care să participe cît mai total la drama existenții; să aibă destin; să-l doară carnea, să știe lupta cunoașterii"[17]. Apelul la folclor[18], fie că s-a făcut prin pastișă, fie prin prelucrare, a dus, cu fericite excepții (M. Eminescu, Lucian Blaga, Dan Botta), la eșecuri, cauza fiind aceea că preluarea a vizat formele, iar nu „tehnica și izvorul folclorului" (izvor omologat de fiecare dată cu „prezența fantastică"). Sînt denunțate totodată cantonările în anumite zone și genuri și neglijarea altora, mai specifice, mai profunde. Pornind de la faptul că vreo cîțiva eseiști spanioli au scris pagini memorabile despre mituri ale poporului lor: Unamuno (Don Quichotte), Ortega y Gasset (Don Juan), Eugenio D'Ors (tipurile Goya, Columb, Ferdinand și Isabela) —, M. Eliade exclamă: „Sînt atîtea realități lîngă noi, atîta fantastic în urma noastră și totuși nimeni dintre gînditorii și eseiștii de seamă nu le cercetează". Menirea creatorilor era — după opinia sa — să creeze o dramă fantastică românească, ce n-ar fi trebuit să ignore teme esențiale ca: priveghiul morților, jocurile de copii, noaptea Sf. Andrei, solstițiul de vară, misterele topitorilor de metale prețioase. Aceeași visată dramă fantastică românească ar fi putut să fructifice tema porții: „Poarta, care îndeplinește în viața poporului român rolul unei făpturi magice, care veghează la toate actele capitale din viața insului. Prima trecere pe sub poartă înseamnă aproape o intrare în viață, în viața reală și cea de afară. Poarta veghează la căsătorie și pe sub poartă mortul e dus, solemn, spre lăcașul de veci. Este, atunci, o reîntoarcere în lumea dintîi; ciclul e închis și poarta rămîne mai departe, cu un om mai puțin, să vegheze alte nașteri, alte nunți, alte morți. Gîndiți-vă ce superbă ar fi o dramă desfășurîndu-se la umbra unei porți"[19].

Dar să privim interesul lui Mircea Eliade pentru lumea satelor și din alt unghi. Cel care n-a participat la cercetările monografice și nu punea egalitate între cercetarea folclorului și sociologie, care n-a făcut deci cercetări de teren, a fost preocupat nu doar de viața spirituală a satului, ci și de viața lui propriu-zisă, de nivelul de viață al țărănimii. Cel care a cercetat străvechi datine și credințe ale poporului nostru nu s-a împăcat cu înapoierea economică a acestuia. Iată-l parcurgînd — cu cîtă îngrijorare! — coșmareștile imagini de sate românești înfățișate de catalogul celei de a doua expoziții organizate, la București, la 9 dec. 1935, de echipele studențești conduse de prof. D. Gusti, tristele realități întîlnite de acestea în satele Moișeni (Maramureș), Șanț-Năsăud, Sîmbăteni din valea Mureșului, Pecineaga lîngă Dunăre, Dodești-Fălciu. Relatările echipelor studențești relevă, sub raport medical, „întreaga tragedie a satului românesc" (notează M. Eliade), înapoierea economică, plugăria aflată în „faza etnografică". Învățatul laudă efortul echipelor studențești fiindcă acțiunea lor nu viza doar culturalul, nu doar „cultura minții", ci propunea soluții (care nu erau, firește, decît niște paliative) și pentru „cultura muncii", pentru „cultura sănătății". Meritul echipelor studențești era acela că înfățișau „cadrul viu, organic al satului românesc de astăzi", cu contrastul flagrant dintre viața spirituală originală, străveche, și „sărăcia cumplită" (constatată de echipe, între altele, la Dodești-Fălciu)[20].

Mircea Eliade a meditat asupra unui număr însemnat de componente și probleme ale fenomenului popular românesc. A emis păreri interesante privind vechimea, unitatea, originalitatea, coerența, unitatea stilistică, locul în context universal al culturii populare românești, dimensiunile ei particulare, formele ei, mecanismul memoriei populare, modalitatea de proiectare a eroului în legendele populare, relația dintre folclor și istorie, dintre literatura de autor și folclor. A remarcat puterea de supraviețuire a sufletului popular, a creațiilor sale spirituale atît în țara noastră, cît și în alte spații. Astfel, sub titlul semnificativ *Nu piere*, semnala, în 1938, citîndu-l pe Arnold van Gennep, faptul că monografia fraților Seignolle, *Le Folklore du Huperoix*, alcătuită pe baza cercetărilor întreprinse de aceștia în 187 de comune ale unui ținut din sudul Parisului, a descoperit, în apropierea capitalei Franței, ,,un folclor bogat, original și viu''. ,,Este de neînchipuit — comentează M. Eliade — cît poate « rezista» sufletul popular, dacă națiunea care îi dă naștere își păstrează intactă vitalitatea''. În continuare, relaționînd ideea cu aspectele românești ale problemei, M. Eliade notează : ,,Un prieten, cercetător de teren, îmi spunea de curînd că, pînă acum cîțiva ani, puteau fi găsite, în anumite regiuni din țara românească, « structuri mentale » cu o istorie de două mii de ani, neîntreruptă'' [21].

M. Eliade a studiat numeroase orientări și realizări ale etnologiei românești. A scris entuziast despre B. P. Hasdeu, unul din idolii săi, cu care se întîlnea în pasiunea pentru începuturi, pentru origini și cu care se asemăna prin formația enciclopedică, despre cercetările ,,întru totul speciale'' din ,,Grai și suflet'', revista Institutului de Filologie și Folclor publicată de Ovid Densusianu (savantul admirat de M. Eliade și pentru stil [22]), despre școala sociologică de la București, despre orientarea științifică imprimată culegerii și interpretării creației populare de către Arhiva de Folclor de la Cluj. A studiat publicațiile periodice (''Sociologie românească'', ,,Arhiva pentru știința și reforma socială'', ,,Anuarul Arhivei de Folclor'') ale acestor școli, le-a recenzat, s-a documentat în monografiile de autoritate ale epocii. A cunoscut și comentat opera unor proeminenți cercetători ai spiritualității poporului nostru : D. Gusti, C. Brăiloiu, P. Caraman, I. Mușlea, I. Diaconu, H. H. Stahl. Aflat apoi în străinătate, a fost la curent cu tot ceea ce apărea la noi valoros în domeniul etnologiei. Opera sa stă mărturie, iar corespondența cu etnologii români — care ar trebui să stea în atenția cuiva — va aduce alte mărturii în acest sens. Este platforma științifică de pe care M. Eliade a veștejit variile manifestări ale diletantismului, ale amatorismului în cercetarea culturii populare. Mărturii sigure — aflate în publicistica sa — îl arată interesat nu numai de sursa livrescă, ci și de documentul de arhivă. Undeva spunea că pentru ca să afle poziția poeziei populare în problema istoriei reformelor agrare s-a documentat în arhiva Institutului Social Român [23]. Mai sus am văzut că a consultat ,,un prieten, cercetător de teren'' în problema supraviețuirii unor arhaice ,,structuri mentale'' [24]. Acestea fiind datele problemei, cade de la sine obiecția că învățatul a recurs la surse ,,de mîna a doua''. Nici un savant — și M. Eliade a fost unul necontestat — nu recurge la o bibliografie secundară.

În fine, este cazul să ne întrebăm care este valoarea literară a publicisticii pe teme folclorice a lui Mircea Eliade. Nu stă ea în umbra marilor sale sinteze? În această privință subscriem părerii lui Emil Cioran, care a remarcat undeva că articolele scurte ale lui M. Eliade erau fulgurante, pline de vervă, palpitante de interes, vădeau capacitatea autorului lor de a face orice idee contagioasă.

NOTE

[1] Apud Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 439.

[2] Mircea Eliade, *Folclor și literatură*, în ,,Cuvîntul'', 18 iul. 1932, p. 1 și 2.

[3] Mircea Eliade, *Oceanografie*, București, Cultura poporului, 1934, p. 167.

[4] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 295.

[5] Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1943, p. 168.

[6] Mircea Eliade, *Industria culorilor naturale*, în ,,Ziarul științelor populare și al călătoriilor", nr. 25, 20 iunie 1922, p. 293—294.

[7] Mircea Eliade, *A nu mai fi român*, în ,,Vremea", VI, 1933, nr. 304, 10 sept., p. 6.

[8] Mircea Eliade, *Muzeul satului românesc*, în *Revista Fundațiilor regale*, București, III, nr. 7, 1936, p. 193—199.

[9] Mircea Eliade, *Destinuri românești*, în ,,Vremea", X, 1936, nr. 430, 22 mart. p. 3.

[10] Mircea Eliade, *Folclor și creație cultă*, în ,,Sînziana", I, 1937, nr. 11, 18 dec., p. 3.

[11] Mircea Eliade, *Arhiva de folclor*, în ,,Vremea", nr. 414, 1935, 17 nov., p. 2.

[12] Mircea Eliade, *loc. cit.*

[13] Apud Gabriella Russu, *Mircea Eliade și istoriografia medicală clujeană*, în ,,Steaua", Cluj, XX, 1969, nr. 12 (239), dec., p. 176—190.

[14] Mircea Eliade, *Clujul, centru de cultură*, în ,,Universul literar" București, XLVIII, nr. 38, 23 sept. 1939, p. 3.

[15] Mircea Eliade, *Speologie, istorie, folclor*, în *Fragmentarium*, București, Vremea, 1939, p. 59—60.

[16] Mircea Eliade, *Muzeul satului românesc*, în ,,Revista Fundațiilor regale", III, nr. 7, 1936, p. 193—197.

[17] Mircea Eliade, *Fragmentarium*, Vremea, 1939, p. 85.

[18] Mircea Eliade, *Folclor și literatură*, în ,,Cuvîntul", nr. 2599, 1932, 18 iul., p. 1—2; *Teme folclorice și creație artistică*, în ,,Rampa", nr. 5693, 1937, 4 ian., p. 1; *Folclor și creație cultă*, în ,,Sînziana", nr. 11, 1937, 18 dec., p. 3; *Gabriel Negri și problemele dansului folcloric*, în ,,Vremea", nr. 367, 1934, 9 dec., p. 6; *Insula lui Euthanasius*, 1943; *Fragmentarium*, 1939.

[19] Mircea Eliade, *Teme folclorice și creație artistică*, în ,,Rampa", nr. 5693, 1937, 4 ian., p. 1.

[20] Mircea Eliade, *Echipele regale studențești la lucru*, în ,,Revista Fundațiilor regale", III, 1936, nr. 2, p. 447—452.

[21] Mircea Eliade, *Nu piere*, în ,,Cuvîntul", XV, 1938, nr. 3127, 28 ian., p. 2.

[22] Mircea Eliade, *Ovid Densusianu*, în ,,Cuvîntul", III, 1927, nr. 931, 19 nov., p. 1—2.

[23] Mircea Eliade, *Urme istorice în folclorul balcanic*, în ,,Cuvîntul", 1938, 24 mart., p. 3.

[24] Mircea Eliade, *Nu piere*, în ,,Cuvîntul", 1938, 28 ian., p. 2.

LA CULTURE POPULAIRE ROUMAINE DANS L'ACTIVITÉ DE JOURNALISTE DE MIRCEA ELIADE

Résumé

Mircea Eliade (1907—1986) a lui-même affirmé une fois : ,,Seulement l'ensemble de mes écrits peut révéler la signification de mon activité". C'est de cette exigence — qui correspond en même temps au scrupule scientifique élémentaire d'étudier dans sa totalité l'œuvre dont on s'occupe — que part l'auteur de cette étude qui se propose de relever la diversité des problèmes à thème floklorique dans l'activité de journaliste de Mircea Eliade. On y trouve de nombreux articles où le savant médite dans son style unique sur une importante catégorie de particularités du phénomène populaire roumain, comme : son ancienneté, son originalité, sa cohérence, sa place dans la culture populaire universelle, ses formes spécifiques ; d'autres textes traitent du mécanisme de la mémoire populaire, de la relation entre le folklore et l'histoire ou entre le folklore et la littérature culte. C'est Emil Cioran qui a remarqué l'écriture particulièrment fulgurante, vivace, captivante de ces courts articles publiés par Eliade dans les IV^e^ et V^e^ décennies, prouvant l'aptitude de leur auteur de faire les idées contagieuses. L'étude des articles consacrés par Eliade au folklore et à l'etnhographie est indispensable pour le chercheur qui veut connaître la contribution réelle de celui qui a abordé le phénomène populaire roumain non seulement dans ses livres très connues—*Commentaires sur la légende de Meșterul Manole* et *De Zalmoxis à Gengis khan*, mais aussi dans nombre d'essais, études, comptes rendus restés jusqu'ici dans les quotidiens et les périodiques où ils ont paru premièrement.

JOCURILE FECIOREŞTI TRANSILVĂNENE

CONSTANTIN COSTEA

În ansamblul creaţiei coregrafice din spaţiul folcloric românesc *jocurile fecioreşti transilvănene* se evidenţiază, datorită trăsăturilor lor particulare, ca o grupă bine conturată de dansuri populare. Analiza, chiar sumară, a diferitelor variante de joc, culese din toate zonele de difuziune, ne relevă prezenţa unor elemente de structură determinante pentru cristalizarea principalilor parametri categoriali-tipologici. În acest sens putem distinge următoarele aspecte caracteristice întregii categorii :

1. În aproape toate jocurile fecioreşti dansatorii nu sînt prinşi între ei, ci se înscriu în formaţia pe care am denumit-o convenţional „ceată" [1]. Ca reprezentare în spaţiul de joc ei pot fi dispuşi în cerc, semicerc, linie, monom, flanc etc. Lipsa prizei între actanţi favorizează o manifestare mai individualizată, aceştia avînd posibilitatea să acţioneze mai independent chiar în cazul unei execuţii simultane, uniformă în esenţă [2]. În anumite împrejurări — petreceri restrînse, nunţi şi uneori chiar la jocul de duminecă sau la balul ţărănesc — jocul fecioresc se practică şi solistic, sub formă de întrecere. Mai mult, bunii jucători au „figurile" lor, în care etalează întreaga „gamă" a posibilităţilor lor interpretative, „figuri" destul de dificil de imitat de către ceilalţi participanţi. De fapt, atît autonomia în interpretare cît şi forma individuală, cu vădit caracter competitiv, au stimulat evoluţia spre complexitatea actuală a jocurilor în speţă.

2. Toate jocurile fecioreşti au caracter de mare virtuozitate, în cursul desfăşurării lor plastica mişcărilor şi ritmul îmbinîndu-se în mod armonios. Ansamblul cinetic cuprinde mişcări atletice la care ia parte întreg corpul dansatorilor, ca : sărituri mari, flexiuni adînci, arcuiri ale trunchiului, bătăi pe sol şi bătăi în pinteni, exprimate într-o perfectă armonie somatică.

În contextul cinetic se impune, însă, ca trăsătură caracteristică principală, tehnica de lovire cu palmele pe segmentele picioarelor, pe podea şi bătaia palmelor între ele, fenomen atestat documentar încă din secolul al VIII-lea.

3. Construcţia compoziţională — arhitectonica — a jocurilor fecioreşti se bazează, în general, pe aceleaşi principii. Un joc fecioresc, în totalitatea sa, nu are o formă cristalizată. De fapt, jocul ca tip în sine rămîne o noţiune abstractă, concrete fiind numai variantele lui, fiecare putînd să-l reprezinte.

Variantele de joc — colective sau solistice — sînt alcătuite din „ponturi" [3]. Numărul ponturilor, precum şi succesiunea lor în cadrul variantelor de joc depinde de inspiraţia de moment a jucătorilor. Deci modul arhitectonic al variantelor de joc, caracterizat prin mobilitate la nivelul ponturilor, constituie o altă trăsătură particulară a acestor producţii folclorice.

4. La rîndul lor, „ponturile” sînt formate din unități coregrafice mai mici, pe care le denumim curent „fraze” (idei coregrafice) și „motive”. De pildă, una din schemele frecvente în arhitectonica ponturilor aparținînd tipului de joc „fecioreasca rară”— tipul de joc cu cea mai mare arie de răspîndire—cuprinde trei fraze (idei) coregrafice înseriate în următoarea ordine :

A. promenadă = 8 măsuri = 4 motive (aaaa')
B. introducere = 8 măsuri = 4 motive (aa'ab)
C. figură = 8 măsuri = 4 motive (abab')
Adică :
A (aaaa') + B(aa'ab) + C(abab')

Cea de a treia frază, „figura”, reprezintă „ideea coregrafică” principală a unui „pont”, determinîndu-i acestuia conturul propriu. „Promenada”[4], care poate avea aceeași dimensiune, este alcătuită din mișcări oarecum simple, înlănțuite pe formulele ritmice fundamentale, și se înscrie în schema pontului ca un moment de relaxare după o serie de mișcări atletice cu un mare consum de energie. „Introducerea” are rol de *punere în temă* și, în același timp, de pregătire a avîntului necesar interpretării mișcărilor complexe cuprinse în ideea coregrafică principală.

Cercetarea variantelor culese ne relevă totodată și existența mai multor tipuri de joc feciorese, a căror individualitate este determinată de o serie de elemente proprii, specifice fiecăruia în parte. Aceste trăsături particulare nu afectează însă fondul comun categorial, ele evidențiindu-se, în general, la nivelul structurii motivelor și frazelor coregrafice. Printre aspectele care concură la delimitarea specifică a fiecărui tip de joc feciorese putem remarca : frecvența mai mică sau mai mare a unor elemente cinetice, amplitudinea acestora, persistența unor formule în ritm ori modul cum se produce variația lor, diversa corelare a elementelor cinetice în structura motivelor, modul cum se rezolvă frazele coregrafice (motivele finale), dinamica specifică, maniera de execuție etc.

În ansamblul *tipologiei generale a dansului popular românesc*[5] grupa *jocurilor fecioreşti* ocupă primul loc în limitele clasei a V-a, a *jocurilor de ceată* — deci clasa a V-a grupa A. Grupa însumează șapte tipuri și șase subtipuri de joc reunite, la rîndul lor, în trei subgrupe, așa cum sînt prezentate în următoarea schemă :

Subgrupa	*tipul*	*subtipul*
— A.I.	— 1. De bîtă	— 1a. Călușerul
	— 2. De sărit	
	— 3. Fecioreasca rară	— 3a. Fecioreasca tîrnăveană
		— 3b. Fecioreasca făgărășană
		— 3c. Fecioreasca fetelor
— A.II.	— 4. Fecioreasca bihoreană (ardeleana fecioreşte)	— 4a. Ardeleana de doi
		— 4b. Ardeleana solistică
	— 5. Sorocul	
— A.III.	— 6. Fecioreasca codrănească	
	— 7. Fecioreasca deasă	
		— 7a. Bărbuncul

În ceea ce privește răspîndirea tipurilor de joc fecioresc în spațiul folcloric precizat la începutul lucrării — Transilvania, Țara Crișurilor și Cîmpia Mureșului — încercăm să trasăm conturul diferitelor zone specifice, bine înțeles cu gradul de labilitate pe care ni-l impune realitatea fenomenului.

Subgrupa A. I., care cuprinde cel mai mare număr de tipuri — *de bîtă, de sărit, fecioreasca rară* — și subtipuri de joc — *călușerul, fecioreasca tîrnăveană, fecioreasca făgărășană, fecioreasca fetelor* —, acoperă cel mai larg spațiu de răspîndire, aproape toată Transilavnia. Dintre tipurile de joc citate, *fecioreasca rară*, cunoscut și sub alte denumiri, ca Raru, Rara, Românește de ponturi sau De ponturi, este jocul cel mai des întîlnit, aria lui de răspîndire confundîndu-se cu cea a întregii subgrupe, excepție făcînd numai o parte din nordul Transilvaniei și zona folclorică a Hunedoarei. *Călușerul* [6], care după toate datele cunoscute pare să fi avut un spațiu de răspîndire și mai larg, se concentrează numai în două zone, oarecum îndepărtate una de alta, din bazinul Mureșului. Prima zonă este situată spre vest și cuprinde aria folclorică hunedoreană împreună cu părțile limitrofe ale Sibiului și Albei. Cea de a doua este situată spre est, în jurul Reghinului, cu pătrunderi în Cîmpia Transilvaniei. Aproape în aceeași situație se află și tipurile de joc *de bîtă* și *de sărit*, ambele aparținînd suitei Haidăului care, după consemnările din secolul trecut, a avut o arie de răspîndire cu mult mai întinsă, cuprinzînd tot bazinul Mureșului și mare parte din Cîmpia Transilvaniei. În zilele noastre ele și-au restrîns mult zona de răspîndire, mărginindu-se doar la satele de pe cursul mijlociu al Mureșului — județul Alba și parte din Hunedoara — și la teritoriul dintre Tîrnava Mică și Mureș — în jurul Tîrnăvenilor pînă către Luduș. În plus, al doilea tip de joc — *de sărit* sau *sărita* — mai poate fi aflat și în alte cîteva puncte ceva mai izolate, ca de pildă în Valea Gurghiului (la est de Reghin), precedînd jocul *De-a lungul* ori contopit cu *Românește de purtat* (purtata cîmpenească) în Cîmpia Transilvaniei.

Dintre celelalte subtipuri, *fecioreasca tîrnăveană* și *fecioreasca făgărășană* sînt interferente între Țara Făgărașului — pînă în podișul Hîrtibaciului — și Țara Oltului, iradiind în bazinul Tîrnavei Mari. *Fecioreasca fetelor* constituie un caz aparte. O aflăm într-o arie extrem de limitată, avînd drept focar satele Crihalma și Ticușul Nou de pe raza comunei Comana din județul Brașov.

Subgrupa A.II. — tipurile de joc *fecioreasca bihoreană* (ardeleana fecioreşte în grup), *sorocul* și subtipurile *ardeleana de doi, ardeleana solistică* — acoperă țara Crișurilor și Cîmpia Mureșului.

Primul tip de joc (A.II.4. în schema tipologică), *fecioreasca bihoreană* — care era răspîndit, în urmă cu 50—60 de ani, pe aproape toată cîmpia bihoreană —, are astăzi o frecvență extrem de scăzută. În forma inițială de joc fecioresc el se regăsește doar într-o fîșie îngustă alătuită din cîteva sate înșirate pe granița cu Ungaria, cum ar fi : Toboliu și Cheresig (comuna Girișu de Criș), Roit și Sînicolaul Român (comuna Cefa) și cunoscut numai de bărbații trecuți de vîrsta de 50 de ani. *Ardeleana fecioreşte* nu este însă pe cale de dispariție, deoarece în procesul evolutiv al folclorului coregrafic bihorean și-a pierdut doar forma inițială de joc fecioresc în grup, contopindu-se cu dansul de perechi. Sub noua formă îl putem redescoperi în mai toate momentele de mare virtuozitate ale jocurilor de perechi, *Ardeleana în șir* și *Ardeleana în roată*, pe aproape toată aria folclorică a Bihorului.

Cele două subtipuri ale *feciorești bihorene* — *ardeleana de doi* și *ardeleana solistică* — cunosc o frecvență mult mai mare și au o arie de răspîndire cu mult mai largă decît tipul de bază. Primul este răspîndit în partea de sud a Țării Crișurilor, depășind teritoriul dintre Crișul Negru și cel Alb ; al doilea acoperă aproape tot spațiul folcloric bihorean, cu excepția zonei din jurul Beiușului și Vașcăului.

Cît privește cel de al doilea tip de joc din subgrupa A.II. — *sorocul* (A.II.5.), cunoscut și sub denumirile *Sorocul în forme*, *Ardeleana în forme* sau simplu *Forme* —, îl aflăm în Cîmpia Mureșului, zonă ce înglobează o bună parte din județul Arad — de la Crișul Alb spre sud — și nord-vestul județului Timiș.

Subgrupa A.III. — tipurile de joc *fecioreasca codrănească*, *fecioreasca deasă* și subtipul *bărbuncul* — acoperă o bună parte din Cîmpia Transilvaniei și bazinul superior al rîului Someș, pînă către Satu Mare, adică Transilvania de nord cu excepția Țării Moților, ținutului Năsăudului și a văii Bîrgaelor. Dintre cele două tipuri de bază citate, *fecioreasca codrănească* (A.III.6) are un spațiu de răspîndire destul de bine delimitat, concentrîndu-se pe aria Munților Codru (pe ambele versante) și în Țara Chioarului. *Fecioreasca deasă* (A.III.7) este răspîndită, cu intermitențe, pe Cîmpia Transilvaniei și în bazinul superior al rîului Someș, pînă spre nord de Dej. Cît privește *Bărbuncul*, acesta este practicat din ce în ce mai rar pe un teritoriu restrîns, situat între rîurile Șieu și Someș — în sud-vestul județului Bistrița-Năsăud.

Din prezentarea de mai sus desprindem cu ușurință întrepătrunderea (sau chiar suprapunerea) evidentă mai ales între ariile de răspîndire ale subgrupelor A.I. și A.III. Adîncind cercetarea putem constata că fenomenul de interferență se amplifică la nivelul tipurilor de joc, el fiind frecvent chiar în cadrul aceleiași subgrupe. De pildă, putem întîlni deseori coexistînd în același repertoriu local *fecioreasca făgărășană* cu *fecioreasca rară*, *fecioreasca deasă* cu *bărbuncul*, *ardeleana de doi* cu *ardeleana solistică* sau *de sărit* și *de bîtă*, legate în suita *Haidăului* de mai bine de un secol [7]. Amplificarea fenomenului de interferență mărește gradul de dificultate în ceea ce privește determinarea zonelor specifice de răspîndire și de aici și labilitatea conturului acestora.

Pe cuprinsul spațiului de răspîndire, „jocurile fecioreşti", prezente în nenumărate variante reprezentînd tipuri și stadii evolutive diferențiate, sînt cunoscute sub diferite denumiri. Ansamblul terminologic ne relevă, în acest sens, următoarele opt grupe de denumiri : a) Fecioreasca, Feciorescu, Fecioreşte, Fecioreasca rară (Rara, Raru), Fecioreasca deasă, Fecioreasca fetelor, Ardeleana fecioreşte ; b) De ponturi, Româneşte de ponturi, Ungureşte de ponturi, Ardeleana sau Sorocu în forme, Forme, Țură ; c) De sărit, Sărita, Românește de sărit ; d) De bîtă, De băț, Bota ; e) Tîrnăveana, Tîrnăveanca, Tîrnoveanca, Mureșana, Moroșana ; f) Ardeleana fecioreşte, Ardeleana de doi, Ardeleana de mînă, Bătuta ; g) Haidău, Bărbuncu, Sorocu ; h) Călușeru, Romanu, Banu Mărăcine, Bătuta călușerului, Călutu.

Varietatea destul de mare a denumirilor sub care sînt răspîndite diferite variante ale jocurilor fecioreşti poate crea, de multe ori, confuzii și, implicit, dificultăți în identificarea lor în planul tipologic. De aceea considerăm că este absolut necesar ca, înainte de a încheia acest capitol, să încercăm o limpezire a termenilor respectivi. Bineînțeles că încercarea noastră nu poate fi o investigare în sens lingvistic, care ține de cu totul alt domeniu. Vom aborda numai aspectele terminologiei cu implicații în contextul cercetării coreologice.

Cu toate că mulți din termenii citați ne par deosebiți ca rezonanță, de la o grupă terminologică la alta considerăm că ei au aproape aceeași valoare semantică prin unele referiri de ordin tematic și morfologic.

În ansamblul termenilor citați, *Fecioreasca* (cu forma *Feciorescu* — „a (sau al) feciorilor", adică „jocul feciorilor" — împreună cu varianta *Feciorește* — „ca feciorii" sau „cum joacă feciorii" —) pare a fi termenul ce definește, în modul cel mai sintetic, atît pe planul expresiei cît și pe planul conținutului, jocul ca atare.

Fecioreasca, ca termen coregrafic cu referire la categoria de vîrstă a actanților, s-a impus fără îndoială în contextul manifestărilor tradiționale complexe ale *cetei feciorilor*. Afirmația se bazează pe faptul că denumirea *fecioreasca*, mai ales, are cea mai mare frecvență în ținutul Tîrnavelor, Sibiului și Făgărașului unde, după cum arată Ovidiu Bîrlea : „Atribuțiile cetei depășesc simpla desfășurare a colindatului și petrecerea după sfîrșitul acestuia, căci ele se întind adesea pe un an întreg. În această ipostază, ceata apare ca un instrument organizator al jocului tineretului, ca organ coregrafic în care colindatul este mai mult o sarcină suplimentară"[8]. Avînd în vedere importanța jocului tineretului în viața socioculturală tradițională și, implicit, rolul deosebit al cetei de feciori ca organizator al acestuia, ni se pare firesc ca dansul de care ne ocupăm să fie atribuit în primul rînd actanților principali ai manifestării ; mai întîi probabil sub forma „jocul feciorilor" (sau „a feciorilor"), care apoi s-a transformat în numele propriu contemporan de *Fecioreasca*.

Cuprins în același context terminologic, *Fecioreasca fetelor* constituie însă un caz cu totul aparte, termenul putînd să apară din punct de vedere semantic ca un „nonsens", dar jocul există ca atare într-o zonă extrem de limitată — pe raza comunei Comana din județul Brașov — și se prezintă ca o replică feminină, aproape identică, la dansul bărbătesc local. Fenomenul este recent, datînd, se pare, din perioada primului război mondial, cînd fetele, mai mult singure deoarece feciorii erau mobilizați la armată, au început să imite jocul acestora.

În ultimă instanță trebuie să arătăm că *Fecioreasca*, *Feciorescul*, *Feciorește*, împreună cu derivatele *Fecioreasca rară* (raru, rara), *Fecioreasca deasă* (deasa), *Ardeleana feciorește* par a avea ponderea cea mai mare în ansamblul terminologic al jocurilor în speță, ceea ce ne-a determinat să folosim termenul *jocuri feciorești* cu sens categorial tipologic.

Denumirea *De ponturi* — cu sensul de „a juca în ponturi" — împreună cu variantele *Românește de ponturi* (*de ponturi românește*) și *De ponturi ungurește* (*ungurește de ponturi*), este răspîndită în Cîmpia Transilvaniei. În aparență deosebită de denumirile din grupa precedentă, aceasta se încadrează totuși perfect în același context semantic, deoarece termenul comun *pont*, din care derivă, se referă la unul din aspectele esențiale ale structurii jocurilor feciorești. *A juca în ponturi* înseamnă *a juca în figuri* — cu mișcări de virtuozitate și bătăi cu palmele pe segmentele picioarelor. Mai mult, termenul *pont* desemnează în același timp și o unitate de structură coregrafică, bine conturată, care stă la baza arhitectonicii variantelor de joc feciorese. Aceeași semnificație o au și denumirile *forme* (*Sorocu în forme* sau *Ardeleana în forme*), răspîndite în Cîmpia Mureșului, precum și *tură* (*Ardeleana în tură*, *Sălăjanu în tură*), frecventă în bazinul Barcăului (nord-estul spațiului folcloric bihorean), pe care le putem socoti chiar sinonime termenului *pont*.

Cu referire morfologică și stilistică sînt și următoarele două grupe de termeni : *De bîtă*, *De băț*, *Bota*, *Ponturi pe loc*, *Ponturi cu fata* — cu sensul de a juca sprijinit în bîtă sau de parteneră — și *De sărit*, *Sărita Românește de sărit*. Termenii din prima grupă sînt răspîndiți în satele de pe cursul mijlociu al Mureșului și din teritoriul dintre Tîrnava Mică și Mureș. Ceilalți cunosc o arie mai largă de circulație, cuprinzînd toată partea centrală a Transilvaniei. După toate datele de care dispunem, aceste două grupe de denumiri desemnează două dintre cele mai vechi tipuri de joc fecioresc.

Deși aparțin aceluiași cadru terminologic, denumirile *Bătuta*, *Ardeleana de mînă* și *Ardeleana de doi* ne pot crea dificultăți în ce privește identificarea în plan tipologic, datorită tocmai referirii la elemente de ordin morfologic. De pildă *Bătuta* — care se referă în general la jocuri în care predomină diferite forme de bătaie — are o largă răspîndire în tot spațiul folcloric românesc. În acest sens termenul poate reprezenta jocuri aparținînd unor grupe tipologice (ba chiar clase) diferite, ca *horă* (*horă pe bătaie*) în Cîmpia Dunării și Moldova, *brîu* în Moldova, *învîrtită* pe Valea Gurghiului (în zona Mureșului superior) etc. În contextul terminologic al jocurilor de care ne ocupăm *Bătuta* (în formă simplă) este întîlnită ca variantă de feciorească în sudul Transilvaniei, iar derivata *Bătuta călușerilor* în suita jocurilor călușerești transilvănene.

În cazul celorlalte denumiri — *Ardeleana de doi* și *Ardeleana de mînă* — termenul *de doi*, cu largă răspîndire în tot spațiul folcloric românesc, se referă mai totdeauna la diferite *jocuri de perechi*[9]. *De mînă* sau varianta *De-a mîna* desemnează variante ale jocului *De-a lungu* în ținutul Năsăudului, iar împreună cu *hora* (*Hora de mînă*) circulă alături de *Hora mare* și *Hora dreaptă* în Cîmpia Dunării. Denumirile în cauză — *Ardeleana de doi* și *Ardeleana de mînă* — sînt de fapt două variante terminologice, reprezentînd același joc feciorese răspîndit în sudul ariei folclorice a Țării Crișurilor și în care doi dansatori (sau cîte doi dansatori) execută mișcările ținîndu-se de mîna stîngă[10].

Denumirile care se referă la locul de origine, cum ar fi *Tîrnăveana*, *Tîrnăveanca*, *Mureșana*, *Mureșanca*, *Moroșana*, frecvente în Cîmpia Transilvaniei, și chiar *Ardeleana* din Țara Crișurilor, Cîmpia Mureșului sau Țara Oltului[11], credem că sînt mai recente, cel mult din a doua jumătate a secolului trecut, și țin mai degrabă de fenomenul circulației melodiilor — implicit de circulația lăutarilor — sau sînt de origine cărturărească. Facem asemenea afirmație deoarece, sub raport coregrafic, jocurile în cauză însumează toate datele fondului specific local respectiv și nici măcar nu ne sugerează împrumuturi din zonele de proveniență ale denumirilor. Mai mult, în ansamblul terminologic tradițional se reliefează preferința pentru termenii ce sugerează aspecte de structură sau de conținut.

Haidăul, *Sorocul*, *Bărbuncul*, jocuri socotite de origine militară, precum și *Călușerul* (cu variantele *Bătuta călușerului*, *Romanul*, *Banu Mărăcine*) ocupă un loc aparte în contextul terminologic al jocurilor feciorești. Dintre primele trei situația cea mai clară o are *Bărbuncul*. Termenul are la origine cuvîntul german Werbung — recrutare — , care a dat în limba română substantivul propriu Bărbunc, iar în limbile maghiară și slovacă Verbunk, ambele denumiri cu sensul de 'joc de recrutare'. Coregrafic, *Bărbuncul* s-a conturat în cadrul ceremoniilor de recrutare cu joc, inițiate în imperiul austriac începînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. În cadrul acestor ceremonii fiecare naționalitate a imperiului practica jocurile bărbătești proprii.

Făcînd parte din același context semantic este citat și *Sorocul*, probabil cu înțeles de „sorocul recrutării în armată", dar credem că limpezirea acestui termen mai necesită investigații. De altfel jocul ca atare este cunoscut în zona de răspîndire — Cîmpia Mureșului — și sub denumirea de *Ardeleana*, desemnînd în ambele cazuri o suită alcătuită dintr-un joc feciorese — *Forme*, *Sorocu în forme* sau *Ardeleana în forme* — și un joc de perechi.

Haidăul, datorită implicațiilor sale, atît pe plan istoric cît și semantic, constituie un caz particular chiar în cadrul acestei categorii terminologice socotite de noi mai aparte. Ca termen coregrafic *Haidăul* derivă evident din *hajdu-tanc* (dansul haiducilor), denumire sub care jocul este atestat pentru prima oară de Melius Juhász Peter în anul 1565 [12]. Termenul *hajdu* (*haiduc*) este, după Rethei Prikkel Marián [13], de origine turcă; slavizat a pătruns în limba maghiară în a doua jumătate a veacului al XV-lea și are înțeles de 'cel care mînă vitele', adică 'păstor de vite'. Autorul citat arată că este consemnat „ca denumire (nume propriu — n.n.) mai întîi în articolul de lege 60—61 din anul 1514 ca *bubulcui* (tot) cu înțeles de păstor de vite [...]. În a doua jumătate a veacului al XVI-lea se folosește cu sens de *soldat infanterist*[14], datorită faptului că din populația păstorească, care era în număr mai mare, s-au format trupe mercenare pentru a împiedica năvălirea turcilor". Referindu-se direct la dans, Rethei spune: „Știind că haiducii erau la origine păstori de vite, credem că mai tîrziu, cînd au devenit soldați, au păstrat dansul lor caracteristic. E de la sine înțeles însă că schimbarea dansului în dans soldățesc a căpătat o alură soldățească".

În zilele noastre termenul *Haidău* este frecvent în zona Mureșului mijlociu, dar cu o valoare semantică oarecum modificată, referindu-se nu la un anume dans, ci la o suită alcătuită din trei jocuri — *Sărita* (joc feciorese), *Purtata* (joc de perechi) și *Ponturi pe loc* sau *De bîtă* (joc feciorese cu sprijin pe parteneră [15]). În această ipostază este consemnat de T. Frîncu și G. Candrea în lucrarea *Românii din Munții Apuseni*, către sfîrșitul secolului trecut [16]. Trebuie să precizăm însă că, începînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, termenul este cunoscut numai pe teritoriul Transilvaniei sub forma românească de *Haidău*.

În sfîrșit, *Călușerul*, *Romanul*, *Bătuta călușerului*, *Banu Mărăcine* sînt jocuri cuprinse în repertoriul cetelor de *călușeri* sau *juni* care circulă în Transilvania, Cîmpia Mureșului și în sudul Țării Crișurilor pe timpul sărbătorilor de iarnă. Acestea însumează elemente ce au aparținut vechilor *jocuri călușerești*, dar aranjate într-o adaptare spectaculară efectuată la mijlocul secolului trecut, iar termenii care le desemnează sînt în mare parte de origine cărturărească.

Deși am adoptat apelativul *feciorești* pentru a desemna grupa tipologică a jocurilor de care ne ocupăm, trebuie să arătăm că acestea nu au constituit apanajul respectivei categorii de vîrstă, ele fiind practicate în aceeași măsură de bărbații maturi și chiar de către bătrîni [17]. C.I. Flințiu [18], descriind jocul *Fecioreasca* din satul natal (de pe Tîrnave), ne arată că „atunci cînd joacă fecioreasca tinerii însurați, jocul lor este și mai înflăcărat (decît al feciorilor — n.n.)", iar mai departe: „dar în afară de tinerii însurați mai joacă fecioreasca și bătrînii. De obicei ei joacă la nunți și numai după ce au ciocnit pahare de vin, cînd deci sînt în plină voie bună. Jocul lor este mai potolit, dar frumusețea și executarea dibace a figurilor impresionează".

Pe linia celor relatate de Flințiu am observat, pe parcursul cercetărilor noastre, că varietatea mijloacelor coregrafice, precum și forța de expresie se amplifică o dată cu vîrsta actanților[19]. Jocul feciorilor este mai rapid, cuprinzînd poate mișcări cu amplitudine mai mare, dar este mai puțin precis, cu oarecare stîngăcie, tribut dat lipsei de experiență. La jucătorii maturi (între 25 și 50 de ani) dansul apare în toată forța și complexitatea lui, cu mișcări atletice precise, iar interpretarea strălucește printr-o deosebită expresivitate. Jocul bătrînilor pierde din forță, este mai ponderat, dar impresionează prin finețe și subtilitate ritmică.

În contextul celor prezentate, credem că termenul *fecioreasca* — cu variantele lui *feciorescul*, *fecioreşte* — exprimă mai degrabă forța și tinerețea perpetuă a jocului, transmis din generație în generație, decît vîrsta actanților și, în acest sens, opțiunea noastră pentru forma „jocuri fecioreşti", prin care desemnăm întreaga categorie tipologică, poate fi pe deplin justificată.

N O T E

[1] Jocurile în care interpreții nu sînt prinși între ei formează o clasă în cadrul *tipologiei generale a dansului popular românesc*, clasă pe care am denumit-o, convențional, „jocuri de ceată". Aceasta cuprinde jocurile fecioreşti, jocurile călușerești, jocurile ciobănești etc. Termenul este justificat și prin aceea că, într-o arie largă, cea mai mare parte a jocurilor din această categorie sînt legate strîns de *ceata feciorilor*, de *ceata călușarilor* sau *a mascaților*.

[2] În cadrul executării simultane se păstrează schema de bază a jocului, pe care fiecare jucător poate broda unele variații, fără însă să pericliteze unitatea întregului.

[3] Termenul *pont* (adoptat din terminologia populară) reprezintă cea mai mare unitate coregrafică cu un însemnat coeficient de stabilitate și este alcătuit din 2—3 fraze coregrafice, constituind o secvență bine conturată în cadrul unei variante de joc fecioresc (vezi explicația completă la p. 44).

[4] Am observat că, în cazul variantelor solistice, „promenada" (prima frază coregrafică a unui pont) se suprimă de cele mai multe ori. Se execută „introducerea" (a doua frază coregrafică), urmată de două-trei „figuri" legate între ele ($B + C + C_1 + C_2$ etc.), și nu se mai păstrează o alternanță riguroasă.

[5] Andrei Bucșan, *Specificul dansului popular românesc*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1971, p. 36—37.

[6] Ne referim la vechiul obicei al *Călușului*, frecvent în aproape toată Transilvania și căzut în desuetudine în cursul secolului trecut. În cazul nostru este vorba de unele persistențe ale vechilor jocuri călușerești legate de obiceiul similar celui din Muntenia și Oltenia.

[7] Suita ciclică a Haidăului este consemnată de T. Frîncu și G. Candrea în lucrarea *Românii din Munții Apuseni*, București 1888, cap. *Datini. Haidăul*, p. 134—135.

[8] Ovidiu Bîrlea, *Colindatul în Transilvania*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1965—1967", Cluj, 1969, p. 257.

[9] Termenul este consemnat pentru prima oară (definind un dans de perechi) în „codexul" lui Ion Căianu (Caioni) și atestă existența jocului de cuplu în spațiul folcloric românesc la începutul secolului al XVII-lea.

[10] Aceeași priză o putem întîlni frecvent în jocul călușarilor din Cîmpia Dunării.

[11] În Țara Oltului Ardeleana este denumirea părții a doua a jocului Fecioreasca. Din acel moment melodia se schimbă, devine mai dinamică și jocul se încinge, capătă intensitate maximă. Poate că acest mod de desfășurare a jocului Fecioreasca din acele locuri, precum și denumirea de Ardeleana se datorează influenței lăutarilor sau chiar a manierei de execuție din satele de dincolo de Olt (din dreapta Oltului), de unde se considera că începe Ardealul; oricum, în aceste sate de peste Olt termenul Ardeleana nu este frecvent.

[12] Melius Peter, Känyvei *Samuel és kiralyak Känyvei* (Cărțile lui Samuel și ale regilor), tip. Debrecen, 1567: „Pe haiduc cimpoiul l-a pus în mișcare să joace jocul haiducesc". Citat de G. Alexici în *Trecutul poeziei populare române* (Pagini din trecut), Luceafărul, 1905.

[13] Rethei Prikkel Marián, *Dansul haiducilor*, articol apărut în revista ,,Etnografia'' din anul al XVI-lea (1905).

[14] *Ibidem.*

[15] Cu aceeaşi valoare semantică termenul ,,haidău'' poate fi întîlnit, mai rar, şi în zona Mureşului superior. Noi l-am întîlnit în localităţile Lunca şi Logig — judeţul Mureş —, unde desemnează suita ciclică formată din De-a lungu, De-nvîrtit, Ţigăneşte, De-nvîrtit. Observăm că în acest caz suita ciclică nu mai cuprinde nici un joc fecioresc. Acesta s-a desprins din ciclu cu o altă denumire (Rara sau Raru), iar termenul Haidău s-a păstrat numai cu referire la suită.

[16] Teofil Frîncu şi George Candrea, *op. cit.*

[17] Din păcate astăzi jocurile feciorești sînt practicate rar de către feciori la ,,jocu satului''.

[18] C. I. Flinţiu, *Coreografie românească*, Tîrgovişte, tip. ,,Dîmboviţa'', 1936, cap. Feciorească.

[19] Observaţia este valabilă pentru întreaga creaţie coregrafică populară românească.

CERAMICA POPULARĂ
DIN VALEA VÎLSANULUI—ARGEŞ (I)*

MIHAIL M. ROBEA

I. CENTRELE ŞI CATEGORIILE DE CERAMICĂ

Valea Vîlsanului, una din cele mai pitoreşti văi din nord-vestul Munteniei, cu lungimea de 75 km şi cu lăţimea de 5—6 km, este situată în nordul judeţului Argeş, în apropierea oraşului Curtea de Argeş, între văile Argeşului şi Rîului Doamnei. Aşezată într-un cadru geografic complex şi ospitalier omului, au apărut şi s-au dezvoltat aici, în cele cinci formaţiuni social-economice, zeci de aşezări sociale, în care s-au practicat diferite ocupaţii (agricultura, pomicultura, creşterea vitelor etc.) şi variate meşteşuguri (ceramică, rotărie, cojocărie etc.).

Vechiul meşteşug al ceramicii se practică încă cu asiduitate în cîteva sate vîlsănene, cu o veche atestare documentară — *Mălureni* (1576), *Stroeşti* (1500) şi *Vîlsăneşti* (1533). Meşteşugul a fost semnalat, limitat şi temporar — numai în primele decenii ale secolului nostru [1] — şi în *Buneşti* (1525). Satul Buneşti e aşezat în sudul văii, pe pîrîul Buneşti, un afluent al Vîlsanului. În schimb, restul celor 3 sate se află aşezaţe în lanţ pe firul Vîlsanului, în partea centrală, locuită. Administrativ, două aşezări (Buneşti şi Mălureni) aparţin de comuna Mălureni, iar alte două sate (Stroeşti şi Vîlsăneşti) — de comuna Muşăteşti.

Aşezările acestea sociale au receptat în spaţiul etnocultural al Argeşului toate caracteristicile ultimelor trei orînduiri social-economice. În epocile medievală şi modernă au cunoscut, într-o ordine succesivă, cu caracteristicile zonale, economia naturală şi de schimb şi au luptat împotriva exploatării latifundiarilor şi a abuzurilor clerului [2]. În epoca contemporană, aşezările vîlsănene trec, ca şi alte sate din ţara noastră, prin profunde transformări politice, economice, sociale şi culturale. În oricare dintre ele, contururile urbanistice apar pregnant.

În evoluţia lui istorică, meşteşugul ceramicii din aceste centre a parcurs diferite perioade de strălucire, conducînd la diversificarea producţiei în trei mari categorii: *olărie*, *produse ceramice monumentale şi de uz gospodăresc*, *teracotă* — şi la specializarea ceramiştilor într-un sector anume.

Interesantă prin vechime, prin gama largă de produse tradiţionale şi prin ornamentica ei variată, producţia atît de valoroasă a centrelor ceramice vîlsănene impune cercetarea ei [3], mai ales că puţinele referiri asupra acesteia sînt sporadice şi lacunare. În pofida similitudinilor evidente a uneltelor şi instalaţiilor, a modelării şi formelor ceramice din centrele din Valea Vîlsanului cu cele din celelalte centre din ţară, există totuşi deosebiri frapante, caracteristici locale, la toate categoriile de ceramică.

Atestarea olăriei

Olăritul[4] este meșteșugul cel mai vechi și cel mai important prin producția înaltă de vase și prin valențele decorative ale acestora.

Cu toată parcimonia știrilor documentare, olăria apare totuși atestată aici cu sute de ani în urmă — dovada unei vechi continuități a populației pe meleagurile argeșene. În acest sens, olarii precizează indubitabil că meșteșugul îl practică „din tată-n fiu''. Documentar, el este atestat tîrziu, începînd cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea, prin onomastică, prin patronimicul *Olaru*, provenit din apelativul *olar*, care nu apare decît în centrele ceramice, îndeosebi la locuitorii satului Stroești, mărturie a unei intense activități a meșteșugului în această așezare. În primele decenii ale secolului al XIX-lea, patronimicul devine foarte frecvent[5]. Alte documente contemporane înregistrează aspecte ale olăriei în cadrul relațiilor economice dintre săteni, în special clăcași și proprietari, și al ceremonialului de înmormîntare. Astfel, într-o „Însemnare de zilele clăcașilor'', din 12 decembrie 1839, a unui proprietar din Stroești, se găsesc două referiri la olărit. Una îl privește pe N. Căvescu, care, potrivit formulării din text, cu „600 oale l-au globat p-întregu'' [6], iar alta se referă la Grigore Olărescu, pe care, cu 128 de lei, „îl apucă arendașu pentru cuptorul de oale și la învecinatele sate plătesc cîte lei trei de cuptor pă an'' [7]. Ultima informație e de o importanță excepțională, căci, pe lîngă că relevă plata unei „dări'' de clăcaș către proprietar, pentru cuptorul de oale, menționează prezența meșteșugului „și la învecinatele sate'', evident la Vîlsănești și Mălureni. Dispunînd de vase, sătenii puteau să împartă la oameni, în contextul ceremonialului de înmormîntare, zeci de vase, așa cum a făcut, de exemplu, un locuitor din Stroești, în martie 1831, care a oferit participanților la „îngroparea socră-meu'' mai multe oale, urcioare și străchini [8]. În satul Vîlsănești, se atestă dimensiunile mari ale datoriei în vase ceramice ale unor săteni față de stăpînii lor. În diata lui State sin Ion Ciolcă din Vîlsănești, scrisă în jurul lui 1800, Ion al Udrei e trecut cu „o mie doo sute ole'' [9]. Documentele conturează, așadar, deși fragmentar, formele clasice ale olăritului în centrele vîlsănene în primele decenii ale secolului trecut.

În deceniile următoare din secolele XIX—XX, îndeosebi din prima jumătate a secolului nostru, meșteșugul ceramicii din centrele vîlsănene cunoaște o evidentă dezvoltare o dată cu sporirea populației și cu creșterea trebuințelor ei. Marele dicționar geografic menționează, ignorînd aspectele din teren, numai centrul Vîlsănești[10]. În preajma declanșării primului război mondial, numărul olarilor vîlsăneni, permanenți și sezonieri, era realmente de ordinul zecilor. Ei continuau să producă vase atît pentru piața locală, cît și pentru piața națională, pentru produse agrare. Ei produc vase tradiționale nesmălțuite, cu forme și ornamente expresive. Participînd la expozițiile județene, la Pitești, și naționale, la București, aceste vase întrunesc aprecierile specialiștilor și ale publicului vizitator. Unii olari din Stroești și Mălureni participă chiar la marea expoziție a României din 1906[11]. Se mențin și acum vechi practici ale împrumutului de bani cu restituirea în vase de ceramică. C. Costache-Hogioiu din Stroești, bunăoară, îl împrumută, prin 1910, cu 100 de lei pe consăteanul său Ioniță Diaconu, cu obligația de a-i restitui banii prin confecționarea a 8000 de oale în 8 ani. La achitarea datoriei i-a considerat însă oalele drept dobîndă[12].

Un puternic impuls l-a primit ceramica vîlsăneană din partea unor învățători locali entuziaști care, înțelegînd semnificația producției ceramice în economia sătească, au stimulat dezvoltarea meșteșugului, oferind modele și pregătind noi meșteșugari prin înființarea, la Bunești [13] și Mălureni [14], a unor ateliere școlare cu elevii dotați, care lucrau sub îndrumarea unor olari pricepuți. Un atelier interesant de ceramică l-a înființat în Mălureni eminentul învățător și pictor Ion Marinescu-Vîlsan (1865 — 1936), cu studii de specialitate la Școala de arte frumoase din București și specializat în străinătate. Funcționînd „zi și noapte" în primul deceniu din secolul nostru, atelierul, unde uceniceau viitorii olari locali, producea, în primul rînd, vase de uz casnic (oale, străchini, urcioare, borcane), componente decorative (vaze drepte și sferice, rame) și figurine. Decorul, lucrat pe angobă în alb sau în roșu, era inspirat din repertoriul tradițional, dominînd motivele geometrice, ca: brîul, valul, punctul, pătratul, rombul, triunghiul, cercul etc., în detrimentul celor fitomorfe și zoomorfe, extrem de rare. Se foloseau culorile: alb, roșu, negru, galben, brun, albastru, verde, brun-roșcat ș.a. Grație varietății formelor și ornamentelor lor, multe din obiectele ceramice expuse în expoziții au fost achiziționate de colecționari și de muzee prestigioase[15]. În cadrul uceniciei lor din acest atelier, numeroși olari din Mălureni și Stroești au deprins, la un nivel superior, tehnica modelării lutului.

În perioada interbelică, centrele vîlsănene, deși se aflau în plină activitate, continuau să rămînă ignorate pe plan național de cercurile științifice.

În perioada contemporană, olăria s-a menținut încă, o vreme, la un ritm dinamic: în anul 1969, se găseau în Stroești 23 de familii de olari, în Vîlsănești — 13 și în Mălureni — 6 [16]. Între timp, datorită concurenței vaselor emailate de fier și a modernizării vieții, numărul olarilor s-a redus în mod vădit. În anul 1985 [17] erau impozabili în Stroești 9 olari, în Vîlsănești — 5 și în Mălureni — 3. Dacă la aceștia adăugăm pe „olarii sezonieri", statisticile oficiale ale primăriilor se ridică în mod evident pentru fiecare centru. Viitorul olăriei vîlsănene este însă incert, întrucît tinerii își caută acum alte ocupații mai sigure. Ignorate un timp, chiar de unii cercetători avizați, care în 1967 [18] își exprimau îndoiala asupra existenței aici a olăriei, în anii următori, centrele vîlsănene, antrenate în noile manifestări cultural-artistice, încep să fie redescoperite treptat prin participarea lor la expoziții și tîrguri locale, interjudețene și naționale [19], prin conferirea de premii olarilor talentați în cadrul unor festivaluri, inclusiv festivalul național „Cîntarea României", prin presa argeșeană — „Secera și ciocanul" și „Argeș" [20] — și prin expunerea vaselor achiziționate de mai multe muzee, precum Muzeul de Etnografie din Curtea de Argeș, Muzeul Etnografic din Mușătești, Complexul Muzeal Golești, Muzeul Brukenthal — Sibiu, Muzeul Satului și de Artă Populară — București [21] etc., în colecțiile lor de ceramică populară. Informațiile receptate despre existența centrelor ceramice pe Vîlsan — Argeș au fost preluate de ghidurile turistice [22] și de unele lucrări generale [23], cîteva cu un plus dens de date [24]. Numai semnalată, producția de vase ceramice a centrelor vîlsănene a rămas însă cu totul în afara studierii ei multiple.

Procurarea și prelucrarea materiei prime

a) *Argila.* Materia principală e o argilă specială, care se prelucrează ușor, „nu scade vasul la uscat", permite smălțuirea și conservă forma „la copt". O astfel de argilă bună se găsește din abundență în Stroești, în poiana Marcu, situată în valea Stroeasca, la hotarul dintre satele Stroești și Vîlsănești, și, într-un spațiu foarte limitat, în cantități reduse, în cîteva locuri din satele Mălureni și Stroești.

Olarii veniți în poiana Marcu, la începutul verii și îndeosebi toamna, cu atelaje și unelte, sapă cu *hîrșăul* (hîrlețe) în pămînt pînă la „vîna" de lut, vînătă (la adîncime de 1 — 3 m; de obicei la 2 m). Cînd dau de stratul cu „pămînt dă oale", îl desprind „tare tun" în bulgări, cu tîrnăcopul, și îl încarcă în căruță, pentru el plătind 120 — 150 de lei proprietarului terenului. Anotimpul cel mai prielnic pentru excavarea lutului e toamna, lunile octombrie — noiembrie, fiindcă are timp suficient „să se dospească" bine. Transportat acasă, este așezat pe o arie neacoperită, un spațiu de 3—4 mp, delimitat între scînduri sau trunchiuri mijlocii de copaci și situat, de obicei, în partea dinspre drum a curții.

Olarii din Stroești, de teama unor eventuale „scăderi" și „crăpături" la vase, înnobilează deseori lutul din poiana Marcu cu „pămînt iute", o argilă specială și rară, „cleioasă", roșie ori galbenă și care se usucă „iute". Această argilă se găsește în cantități reduse, se extrage cu greutate de pe piscurile unor dealuri locale și se transportă cu sacoșa. Pusă peste lutul din poiana Marcu într-o proporție de 1/4 încă de la aducerea lui în arie, se amestecă bine cu acesta cu o lopată de lemn și, deocamdată, se înlătură corpurile străine mai mari.

Unii olari din Mălureni mai întîlnesc lutul necesar lor, însă în cantități limitate și numai pentru anumite vase, și în unele locuri de pe cuprinsul satului lor. Astfel, lutul pentru străchini îl găsesc la podul rîului Vîlsan, în punctul Zgaroești, în viitura făcută de apă, iar cel pentru urcioare, fiind „cel mai bun", îl extrag din poiana Măgura, situată lîngă un pîrîu. Olarii din Stroești extrag un „pămînt" special, „leneș la lucru față de ăl din Marcu"[25], dar foarte bun pentru modelarea vaselor (cești ș.a.) și obiectelor mărunte (pușculițe, fluierici ș.a.), aflat în cantități limitate și greu de găsit în „vine", de pe anumite dealuri și văi din satul lor.

În etapele următoare așezării lutului în arie, el este prelucrat în așa măsură încît să se obțină o pastă maleabilă, să devină „ca untu" și curățată de impurități. Mai întîi, lutul, sub formă de bulgări mari și tari, e tocat și fărîmițat cu sapa sau cu hîrlețul, udat cu apă și amestecat în mai multe rînduri. Pregătit astfel, se lasă tot afară, de regulă vreme de o lună, să înghețe, spre a se dospi.

Într-o nouă etapă, desfășurată la 3 — 4 săptămîni după cea precedentă, lutul este frămîntat și impuritățile înlăturate, folosindu-se două căi cu două tehnici: manuală și mecanizată. În cadrul frămîntării manuale, pămîntul dospit, transportat în atelier pe „un țol dă cînipă" (Stroești și Vîlsănești) ori „p-o targă" (Mălureni), e tăiat cu o sîrmă, altădată cu un „cărpător", în bucăți mari și sferice, numite *buși* (Vîlsănești) și *stocuri* (Stroești și Mălureni), spre a i se îndepărta pietricelele, fosilele, frunzele etc. Un buș e o bucată mare de argilă cît o poate ridica un om cu ambele mîini și din ea se pot confecționa 100 de oale de Moși. În continuare, fiecare buș se calcă succesiv și amănunțit cu piciorul în direcția S-N ori E-V, pe porțiuni, pînă se lățește, după care acesta se reface și iar se calcă. Operațiile tăierii, călcării și refacerii bușilor se repetă în mai multe rînduri, de regulă de 3 ori. În timpul lor, prin tăiere și călcare, se identifică pietricelele, bucățile de lemn ș.a. ce sînt îndepărtate, apoi se frămîntă lutul pînă devine o pastă uniformă, pură, maleabilă și aptă să-și păstreze forma dată. Frămîntarea mecanică, introdusă mai recent de unii olari în practica lor, se produce cu *malaxorul*, acţionat manual şi cu curent electric. Introdus în cupă („coş"), pămîntul este frămîntat şi impurităţile rămase i se pot îndepărta cu mîna după căderea lui pe așternut ori într-o cutie anume. Totuşi, înainte de a se transforma într-o pastă maleabilă, argila se mai frămîntă manual de om. Prelucrată trudnic, pasta se depozitează temporar în beciuri (Stroești și Mălureni) și în ateliere și odăi (Vîlsănești), pînă la modelarea ei.

În cazul aducerii argilei într-una din zilele de vară în arie, ceea ce se întîmplă mai rar, transformarea ei într-o pastă aptă de lucru şi lipsită de impurităţi parcurge aceleaşi etape, însă, din cauza trebuinţelor urgente ale olarului, ele sînt scurte şi operaţiile intensive. Dar argila cu cea mai bună modelare rămîne cea prelucrată toamna.

b) *Coloranţii* constituie un component imporant al materiei prime pentru finisarea vaselor de ceramică. Unii coloranţi se prelucrează aici, la obţinerea lor lucrînd, alături de bărbaţi, şi alţi membri ai familiei, în special femeile. În cea mai mare parte, culorile se obţin cu tehnica tradiţională. Cromatica olăriei vîlsănene e restrînsă, însă echilibrată, atît pentru vasele nesmălţuite, cît şi pentru cele smălţuite.

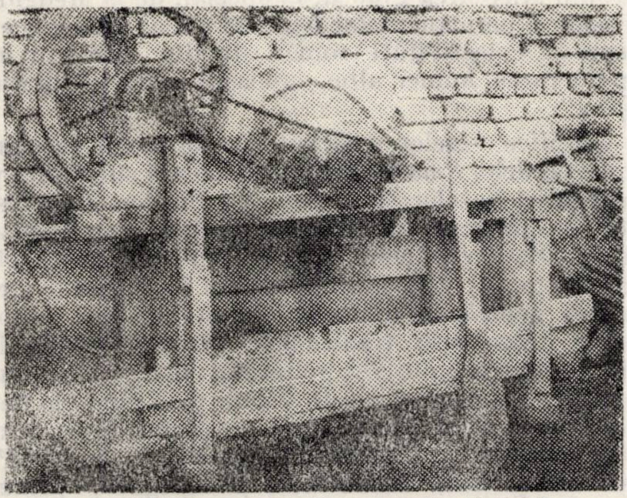
Culorile proprii, tradiţionale, ale vaselor nesmălţuite sînt *roşul* şi *albul*. Culoarea *roşie*, local *roşeala*, se obţine aici din *pămîntul roşu*. Se găseşte sub forma unor „vine" roşii, în cantităţi limitate şi greu de descoperit, în spaţiul geografic al centrelor, pe versanţii unor dealuri şi se transportă acasă cu sacoşa. Prelucrarea ei, pentru starea lichidă şi utilă, trece printr-o succesiune de operaţii migăloase şi trudnice: o dată adusă în atelier, este tăiată în bucăţi mici şi uscată. Aceste bucăţi se introduc într-un lighean cu apă, „stingîndu-să ca varu". Lichidul obţinut, vîscos, se strecoară printr-o sită în alt lighian, pentru înlăturarea impurităţilor, şi apoi se dă la rîşniţă, obţinîndu-se, în sfîrşit, o substanţă „curată", vîscoasă „ca laptele bătut" şi lucioasă „ca sticla"[26]. Culoarea *albă* se obţine din huma albă, care se procură direct sau prin intermediari tocmai din Miercurea Ciuc şi, în special, de la Medgidia, o dovadă în plus a strînselor şi permanentelor legături social-economice ale comunităţilor vîlsănene cu colectivităţi româneşti din alte provincii istorice. În general, prelucrarea humei albe cunoaşte acelaşi proces tehnologic ca cel al „roşelei".

Culorile specifice vaselor smălţuite le formează cafeniul, galbenul, maronul, brunul, verdele. *Smalţul* incolor formează substanţa principală în schimbarea categoriei vaselor şi a varierii culorilor. În plus, smalţul le asigură vaselor durabilitate şi impermeabilitate, luminozitate şi o cromatică deosebită. Olarii vîlsăneni, ca şi cei din alte centre, obţin smalţul pe două căi distincte: 1) prin producerea lui în propriul atelier şi 2) din comerţ. Obţinerea „smalţului natural" în atelier—din plumb şi piatră albă—urmează o tehnologie tradiţională şi complicată. Într-un tuci anume, stabilit deasupra unui foc puternic, olarul introduce „dăşăuri dă plumb", pe care le amestecă cu un vătrai pînă cînd ele devin un praf galben-roşiatic. Spre a se obţine un praf fin şi pur, el se cerne cu o sită deasă şi partea cernută „ca mălaiul" constituie „zmalţul". Pentru a deveni totuşi smalţ util, strălucitor şi „legat", praful respectiv se combină cu cel de piatră albă. Şi *praful de piatră albă* se prepară, la rîndul său, din piatra albă din rîul Vîlsan sau din afluenţii lui, care, după ce este arsă bine în cuptor pînă „să frăgezează", se pisează, se cerne şi apoi e stinsă cu apă. Introdus în comerţ, unii olari au început să-l cumpere de la magazine. Prafurile de smalț și de piatră, într-o anumită proporție — o măsură de praf de piatră la două măsuri de smalț — se amestecă bine cu o lingură într-un vas cu apă. Substanța rezultată se dă la rîșniță, spre a nu fi grăunțoasă, ci fină, „ca dă lapte''. Prin adăugarea de apă, lichidul vîscos, incolor, se subțiază mult. Și prepararea smalțului cumpărat din comerț urmează, de la adăugarea prafului de piatră, același proces tehnologic.

Paleta coloristică a vaselor smălțuite se concretizează fie prin imprimare, fie prin combinare cu oxizi. Tehnica imprimării e cea mai simplă și ea constă în imprimarea cu pensula a smalțului peste o anume culoare. *Cafeniul* și *galbenul* se realizează prin suprapunerea smalțului pe suprafața roșie a vasului, la prima culoare și, respectiv, pe spațiul lui angobat în roșu. Prin amestecul smalțului cu oxizi se obțin celelalte culori : *maronul* cu oxid de mangan ; *verdele închis*, cu toval (aramă) ; *brunul*, cu oxid de cupru peste pasta roșie ; *verdele deschis* sau *verdele prăzuliu* cu oxid de cupru peste suprafața angobată în humă roșie. Prepararea locală a verdelui parcurge cîteva operații, căci se pun bucăți mici de aramă într-un vas, de obicei într-o oală, la un foc puternic și prin încălzire, la temperatură ridicată, se produce „zgură'', care se pisează, se cerne și se introduce în smalț. La 1 kg de smalț se pun 1—2 linguri de „praf dă aramă'' și 4 linguri de praf de piatră. Compoziția rezultată se amestecă cu apă și se dă la rîșniță, pentru obținerea unei substanțe adecvate, uniforme, fine. Smalțul verde prăzuliu este realizat. Dintre toate culorile, verdele este frecvent preferat la o gamă largă de vase.

Unelte, instalații și construcții

Și în centrele vîlsănene, meșteșugul olăritului solicită, pentru zecile de operații, un larg inventar de unelte, instalații și construcții. Majoritatea lor se confecționează de olarii înșiși. Potrivit funcției lor în diferitele faze ale extragerii și prelucrării lutului, ele pot fi clasificate în trei categorii.



1 — Malaxor acționat cu energie electrică.

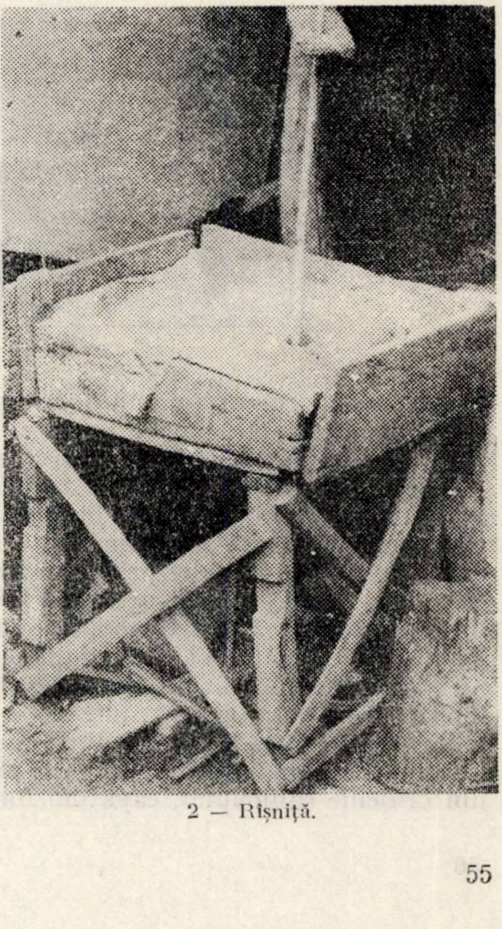
a) *Uneltele și instalațiile pentru excavarea și pregătirea lutului de modelat* : *hîrșăul* (Vîlsănești) sau *hîrlețele* (Stroești, Mălureni), pentru săparea galeriei ; *tîrnăcopul*, necesar la dislocarea argilei tari din strat ;

cazmaua, utilă la ridicarea materialului din groapă; *sapa*, necesară la fărîmițarea bulgărilor; *lopata de lemn*, întrebuințată la amestecarea lutului; *cărpătorul* (cuțit de lemn) ori *sîrma* subțire, pentru tăierea bulgărilor; *vasele* (ligheane, oale ș.a.), folositoare la prepararea coloranților; *țoalele*, destinate așezării lutului; *malaxorul*, pentru frămîntarea lutului; *rîșnița*, destinată pregătirii coloranților. Ultimele două ,,unelte'', adevărate instalații, sînt complexe.

Malaxorul, introdus mai recent de unii olari vîlsăneni, se prezintă sub două tipuri: unul acționat manual, iar altul—cu energia electrică. *Malaxorul manual* e simplu. Apare ca o masă dreptunghiulară (1—1,50m × 0,80—1m) cu patru picioare (înalte 1—1,20 m), avînd deasupra un coș piramidal, sub care se află apropiați doi cilindri mari de fier, acționați dintr-o latură cu o manivelă învîrtită manual. Lutul introdus în ,,coș'' este fărîmițat și amestecat de cei doi cilindri acționați manual, căzînd direct jos sau pe un țol. *Malaxorul acționat cu energie electrică* este mai complex. Își menține scheletul anterior mai întins și foarte solid acum, ca să reziste trepidațiilor, dispuse în partea superioară de un sistem de dispozitive (roți, curele) de acționare a cilindrilor fixați tot sub ,,coș'', pus în funcție cu energia electrică, și posedă jos o cutie mare pentru colectarea argilei frămîntate. Lîngă atelierul olarului Petre Pătrașcu din Măllureni poate fi văzut un asemenea malaxor clasic. Chiar dacă operația frămîntării lutului cu malaxorul mai e reluată, acesta, pentru înlăturarea eventualelor impurități rămase, ,,să mai ia o dată la călcat'' cu piciorul.

Rîșnița, pe care o au toți olarii profesioniști, e una obișnuită, simplă. Stabilită pe un postament solid sub formă de măsuță cu patru picioare, se compune din două pietre rotunde, obținute de la cariera din Albești de Argeș, cea superioară intrînd în scobitura mare cu gardină, anume executată, a pietrei inferioare. Se pune în mișcare circulară învîrtind piatra superioară cu vergeaua (,,fus'') fixată într-o gaură din ea și într-un suport de lemn prins de un stîlp. Substanțele introduse pe gaura din centru și rîșnite pătrund în gardină și, printr-o deschizătură din marginea pietrei inferioare, pot fi colectate în recipient.

b) *Uneltele și instalațiile pentru modelarea și decorarea vaselor*: *roata olarului*, care ajută la modelare; *cuțitul* din lemn sau fier, pentru strunjit; *beteala*, *peteala* sau *fichieșul*, din lemn, în formă de lopețică, de mai multe dimensiuni (4 tipuri în Vîlsănești !), după mărimea și forma vaselor, destinate modelării; *lopețica*, din lemn, de va-



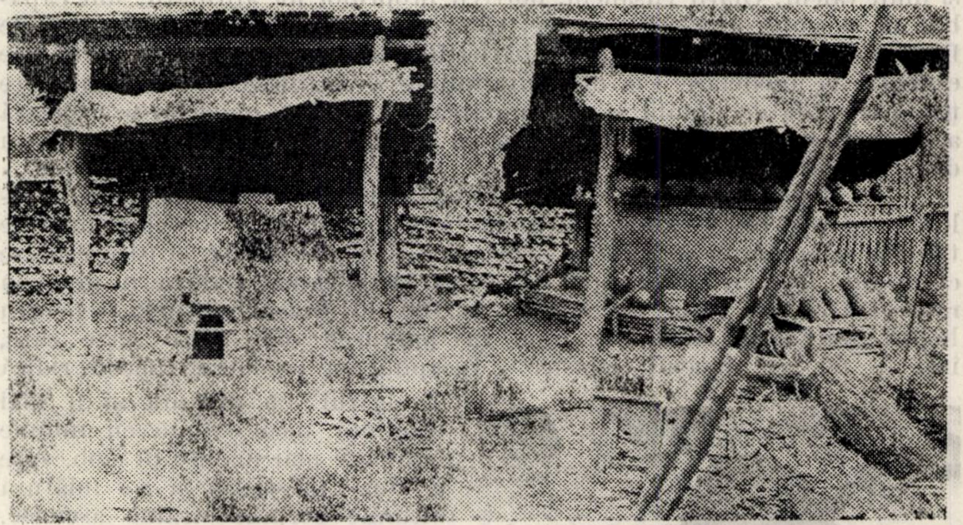
2 — Rîșniță.

riate mărimi și forme (dreptunghiulare și sferice, avînd „o coadă"), necesară la potrivirea formei în interior; *perforatorul*, din lemn, realmente un fus, necesar la efectuarea orificiului din mînerul urciorului; *presa*, o unealtă complexă fixată la unul din colțurile mesei din fața roții, pentru confecționarea rapidă și exactă a mînerelor de vase; *răzătoarea*, de lemn, prinsă de masă, utilă la ștergerea de pe mîini a pămîntului; *ciobul*, un vas de ceramică sau de tablă emailată așezat pe masă, cu apă, folositor la înmuierea cu mîna a argilei; *pensula* sau *pămătuful*, o pensulă cu părul strîns spre vîrf, pentru decorarea îndeosebi a brîului pe partea superioară a vaselor; *pieptenele* (termen dat în trecut și mai rar astăzi), *plotogul* sau *pana*, din lemn, „un fel dă pieptănuș cu 3—4 dinți", destinate executării brîurilor pe banda albă circulară a vasului; *scripetul*, alcătuit dintr-o rotiță de ceas sau ceva similar confecționat, introdusă în „capătul" unui băț scurt, în trecut înlocuind pieptenele, pentru scrijelirea „dungulițelor" și a altor motive; *cornul* sau *corneciul*, un „corn dă vită" retezat sau unul „dîn tablă" terminat cu „o țîță mică" pentru uniformizarea substanței, folosit la pictarea motivelor decorative; *tiparul*, din pămînt ars, de mai multe tipuri, în formă de ciupercă, o „ștampilă" cu reliefarea unei „flori", util la imprimarea de flori; *presa pentru fire de lut*, o cutie de conserve cu orificiile făcute cu cuiul și prin care ies firișoare de lut prin presarea lui cu mîna, folosită de Ilie Dragu, în Vîlsănești. Unelte mai complexe aici: *roata olarului* și *presa*. *Roata olarului*, confecționată de olari sau lemnari, se compune din două discuri de lemn unite printr-un fus prins cu un clește de lemn de masă, cel de jos fiind mare și gros, numit „roata

3 — Din uneltele olarului

mare", plasată de unii pe un bolovan, iar cel de sus avînd un spațiu restrîns, denumit „străgălie". Bulgărul de lut se pune și se modelează pe străgălie. Roata, situată de obicei lîngă o fereastră, e încadrată de o parte și de alta de „scaunul olarului", o blană fixată pe doi țăruși, și de „masa roții", îngustă, improvizată din cîteva blăni stabilite pe patru picioare. De ea se află fixate ștergătorul și presa și pe aceasta se pun, de regulă, ciobul, sîrma pentru desprinderea fundului de vas etc. *Presa* servește la confecționarea rapidă, uniformă și în serie a „coadelor" de vase. Generalizată astăzi, ea a fost introdusă—după unele informații [27]—de Dumitru Pătrașcu din Mălureni. Se compune dintr-un cilindru lung de tablă și un piston introdus în interiorul lui prin partea superioară. În partea lui inferioară se poate monta, între cele două urechi, un șablon cu 1—2 orificii, diferite după formă și dimensiunile variate ale cozii vaselor. Lutul introdus în cilindru e împins prin presare de piston și trece printr-unul din orificiile șablonului, căpătînd forma și mărimea dorite.

O instalație importantă a olăriei o constituie *cuptorul de ars vasele*, plasat—de teama declanșării incendiilor—într-un spațiu izolat din curte. Cuptorul olarului vîlsănean are forma tronconică cu vatra organizată. Construit direct pe sol, în majoritatea cazurilor de olarii înșiși, avînd, de regulă, o înălțime de 1,50 m și un diametru de 1,20 m, cu 2—3 guri de foc (0,30 m × 0,20 m), protejate de acoperitoare din 1—2 cărămizi, care pereții din cărămidă, lați de o jumătate de cărămidă. Vatra o formează direct solul sau un rînd de cărămizi și posedă un șanț circular și mobil, construit dintr-un mic zid, cu 2—3 rînduri de cărămizi orizontale și acoperit cu un alt rînd de cărămizi rărite și în diagonală, rezemate cu un cap de micul zid și cu altul de peretele cuptorului, încît temperatura să se poată propaga ușor în sus. Spre a fi mai rezistente, unele cuptoare sînt încinse de jur împrejur cu o șină ori cu o sîrmă groasă. Unele cuptoare mai au stabilită, deasupra gurii principale de foc, o poliță—o blană (aproximativ : 1 m × 0,30 m)—fixată în cuie pe patru țăruși, pe care se poate urca olarul spre a coborî în cuptor și pe care se pun vasele înainte și după ardere. Reparațiile lui periodice le execută tot olarul. După capacitatea lor, există 3 tipuri de cuptoare : 1) *cuptorul mare*, pentru 1000 de vase, folosit mult în trecut ; 2) *cuptorul mijlociu*, cu 400—500 de vase ; 3) *cuptorul mic*, de 300—400 de vase. Acum, majoritatea covîrșitoare a olarilor posedă cuptoare mijlocii. Într-o căruță trasă de două vite se încarcă 3—4 cuptoare mici. Spre a-l feri de unele intemperii, cuptorul e adăpostit sub o șatră cu două ape, cea din față fiind o pătrime din lungimea celei din spate. Acoperișul de șiță e stabilit pe un schelet compus din patru stîlpi și două grinzi.


4 — Cuptoare de ars vase și coame de țiglă.

c) *Construcțiile*. Din construcțiile destinate olăriei fac parte *atelierul* și *adăpostul cuptorului*. *Atelierul*, care nu se ridică separat, ca o construcție independentă, decît extrem de rar, este literalmente o odaie obișnuită (3×4 m sau 4×4 m) din casă sau, cîteodată, din vreun subsol. Mobilierul lui e simplu : roata și masa olarului într-un colț sau în fața unei ferestre, 3—4 rînduri de polițe lungi și largi pe cîte un perete, grămada cu bulgări de lut. *Adăpostul cuptorului* a fost deja prezentat : e o construcție simplă (obișnuit 3 × 3 m), o șatră. Unii olari mai folosesc, rar și temporar, pentru uscarea și depozitarea vaselor, anumite încăperi (*șoproane*, *magazii*, *beciuri*), cu alte destinații gospodărești.

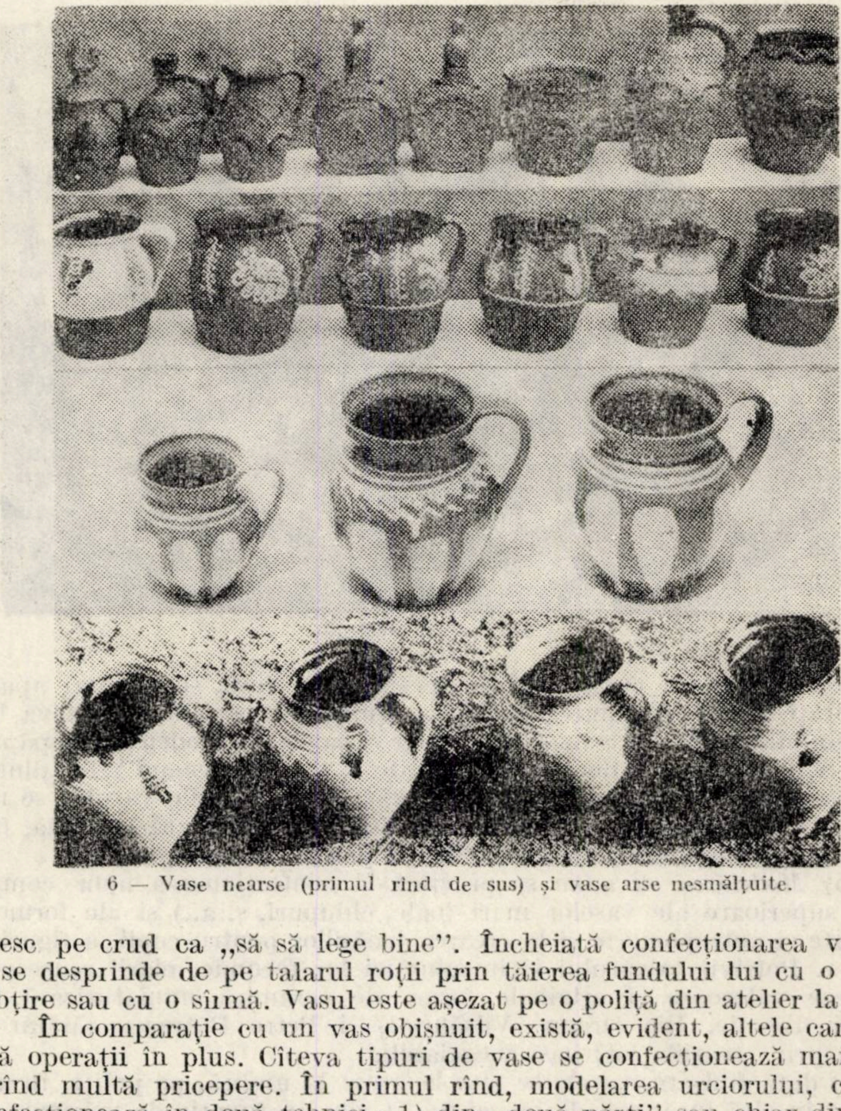
Modelarea lutului

Este o operație realmente capitală pentru confecționarea vaselor, care solicită meșterilor olari multă îndemînare, o experiență îndelungată și mult talent. Olarii vîlsăneni, potrivit propriilor lor afirmații, sînt capabili să execute orice fel de vase, chiar complicate și deosebite, ultimile fiind însă „comandate''. Numai bărbații lucrează, cu puține și sporadice excepții, la modelare. Cu diferențe infime de la un centru la altul, care țin mai mult de detalii și de gradarea operațiilor, modelarea urmează același curs în toate centrele ceramice vîlsănene. Se modelează încă cu două tehnici.

a) *Modelarea la roată*. Prin această tehnică, olarii vîlsăneni modelează aproape toate vasele din producția lor de olărie. Cunoscînd dinainte tipurile și numărul de vase ce urmează a fi confecționate, ei își pregătesc cu atenție „bulgării'' necesari și-i așază la îndemnă, undeva în preajma roții. De obicei, rețin tot lutul—cca 100 de bulgări rotunzi— pentru lucrul dintr-o zi. Modelarea unui vas parcurge mai multe faze care, într-un fel, au devenit „clasice''. Începînd să modeleze, olarul ridică „bulgărul'' cu dreapta și îl mai frămîntă încă o dată cu mîinile înmuiate mai înainte în ciob, spre a-l mai plasticiza și a-i înlătura ultimile corpuri străine ascunse. Înmuind din nou miinile în ciobul cu apă înnoroită, olarul prinde bulgărul cu ambele mîini și, acționînd roata mare cu piciorul drept cît mai repede, îl centrează pe străgălie. În următoarele faze, îi dă bulgărului forma unei pere și apoi, strunjind-o, apasă cu „dăștile mari'' de la ambele mîini în jos, „îngăurind'' lutul, după care, împreună cu degetele rămase afară, este subțiat și înălțat sub formă de olan, „ca un fel dă pahar mare'', „ca un fel dă glastră''. Se strînge la gură și iar se înalță. De acum încolo, după ce „glastra'' este unsă în interior cu apă înnoroită din ciob, i se dă forma dorită. Cu mîna stîngă în interior, avînd în ea o lopețică, și cu mîna dreaptă în exterior, ținînd beteala adecvată tipului de vas, meșterul olar dă lutului, învîrtit acum pe roată din ce în ce mai repede, forma definitivă, echilibrată, în spiritul tradiției sau, mai rar, în cel modern. La ultima formă, olarul, precaut, mai execută un control riguros asupra vasului în interior cu stînga și în exterior cu dreapta, pentru a verifica dacă au mai rămas impurități și dacă pereții sînt uniformi. În principiu, numeroasele tipuri de vase, mari și mici, parcurg

5 — Olar lucrînd la roată.

aceleași faze de modelare pînă la forma de „glastră'', căci de aici înainte li se dă forma definitivă, cu pîntecele și gura specifice. O dată executate, unii olari trag acum la oale brîiele de humă albă cu pămătuful și pieptenele și lipesc mănușile confecționate fie—foarte rar—prin alungirea și subțierea unui șnur de pămînt, fie—cel mai des—cu presa. Mănușile le lipesc pe crud ca „să să lege bine''. Încheiată confecționarea vasului, el se desprinde de pe talarul roții prin tăierea fundului lui cu o sfoară subțire sau cu o sîrmă. Vasul este așezat pe o poliță din atelier la uscat.



6 — Vase nearse (primul rînd de sus) și vase arse nesmălțuite.

În comparație cu un vas obișnuit, există, evident, altele care solicită operații în plus. Cîteva tipuri de vase se confecționează mai greu, cerînd multă pricepere. În primul rînd, modelarea urciorului, care se confecționează în două tehnici : 1) din „două părți'' sau chiar din „trei părți'', lucrat de majoritatea olarilor vîlsăneni, precum și de cei din Valea Rîului Doamnei, căci este mai ușor și mai sigur. Prin această tehnică, corpul, gura și mănușa lui se fac separat și „să-nndădesc'' ; 2) „dintr-o parte'', adică dintr-un „bulgăre'', realizat numai de cîțiva meșteri experimentați din Vîlsănești (în special Gh. N. Ban), Stroești. În tehnica modelării „dintr-o bucată'' a urciorului, se ia un bulgăre de lut mai mare, se ridică pe roată în formă de con, i se dă forma adecvată, ovoidală ori sferică, i se înalță partea superioară, avînd rezervată deja pastă mai multă și, cu degetul, în loc de întreaga mînă, i se modelează gîtul și gura. Oricare ar fi tehnica realizării lui, mănușa și țița i se confecționează separat, pe roată, după care se găuresc cu fusul sau cu degetul, și se lipesc la urcior. Aceasta la foarte scurt timp după modelare, în aceeași zi. În Stroești se lucrează de cîtva timp urciorul cu strecurătoare, un capac de lut găurit cu cuiul, ce i se lipește peste gură, spre a feri apa de impurități. Pentru a-l putea spăla cu ușurință, i se adaugă cîteva bile din pămînt ars. Și vasele mari (borcanele și oalele) se modelează după mai multe tehnici : 1) din ,,dooă olane-nnădite'' ; 2) ,,din cîrneței'' ; 3) ,,dintr-o bucată-ntreagă''. În cadrul primelor două tehnici, părțile vasului se modelează separat și apoi se înnădesc. Se mai confecționează la roată, fără dificultate, partea inferioară a vaselor zoomorfe și antropomorfe.

7 — Din formele smălțuite.

b) *Modelarea cu mîna* se practică la confecționarea unor componente superioare ale vaselor mari (oale, chiupuri, ș. a,.) și ale formelor zoomorfe și antropomorfe și la crearea jucăriilor pentru copii, a figurinelor ș. a. Potrivit talentului și imaginației lor fecunde, olarii reușesc să modeleze valoroase și originale forme de ceramică miniaturizată. În această direcție, Ilie Dragu (Vîlsănești) și Petre Pătrașcu (Mălureni) rămîn, prin creațiile lor, încă inegalabili.

O dată finisate, vasele se pun la uscat la umbră, pe polițe, în atelier sau în altă încăpere, de obicei 2—14 zile, în funcție de mărimea lor și de anotimp. Străchinile se înșiră ,,încăpăcite'', una cu gura deasupra alteia, spre a nu se deforma.

Cantitarea vaselor realizate de un olar în cursul unei singure zile, cu 8—9 ore de lucru intens, variază potrivit formei vasului și îndemînării lui. Olarul Gheorghe M. Ban din Vîlsănești, de pildă, poate modela într-o zi 100 de oale de Moși sau 100 de străchini ori 100 de cănuțe de băut apă [28].

NOTE

* Studiul acesta constituie textul dezvoltat al unei comunicări similare susţinute, la 20 noiembrie 1983, la sesiunea ştiinţifică anuală a Complexului muzeal Goleşti—Argeş.

[1] Pr. Nic. I. Iancu, *Monografia comunei Buneşti din jud. Argeş*, Piteşti, Tip. Transilvania, 1934, p. 18.

[2] Gh. Florescu, *Documente*, în „Miron Costin", an I, nr. 5, dec. 1913, p. 75—76 — an. IV, nr. 8, aug. 1916, p. 312—313; Pr. Nic. I. Iancu, *op. cit.*; P. Erfulescu, *Monografia com. Mălureni—Argeş*. Arh. St. — Buc., Ministerul Culturii Naţionale, dos. 348/1944, f. 62—87; N. P. Leonăchescu-Năndraşu, *Stroeşti—Argeş. Documente şi mărturii*, vol. I (1520—1933). Bucureşti, Ed. Litera, 1971; [Vol. II], Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1981.

[3] Cercetarea în teren s-a desfăşurat în perioada anilor 1968—1986 prin observaţii directe şi culegeri de informaţii de la olari şi teracotişti. În acest răstimp, de asemenea, au fost executate numeroase fotografii cu multiple aspecte ale ceramicii (olari şi teracotişti, unelte, instalaţii şi construcţii, forme de vase şi de cahle, motive şi compoziţii decorative, expuneri în muzee şi pieţi de desfacere). Totalul „materialelor" din teren: 80 de pagini de caiet cu informaţii şi 368 de fotografii.

[4] Informatorii-olari: Nicolae D. Pătraşcu, 43 ani, Stroeşti, 24 dec. 1968, 10 ian. 1969, 21 oct. 1983, 7 iun. 1986; Petre N. Pătraşcu, 66 ani, Mălureni, 11 aug. 1969, 19 apr. 1975, 8 sept. 1982; Franklin Pătraşcu, 37 ani, Mălureni, 11 aug. 1969; Gheorghe Pătraşcu, 60 ani, Mălureni, 11 aug. 1969; Ion Perja, 29 ani, Mălureni, 7 iun. 1986; Ilie Dragu, 55 ani, Vîlsăneşti, 8 iun. 1969, 8 iun. 1980, 21 oct. 1983, 14 mai 1986, 6 iun. 1986; Petre Stoica, 69 ani, Vîlsăneşti, 2 iul. 1969; Gheorghe N. Ban, 54 ani, Vîlsăneşti, 21 oct. 1983, 14 mai 1986. Culeg. M. M. Robea.

[5] N. P. Leonăchescu-Năndraşu, *op. cit.*, I (1520—1933), p. 88, 107, 113—114, 118, 133—134, 156, 183, 187 etc.

[6] *Ibidem*, [II], p. 141.

[7] *Ibidem*, p. 144.

[8] *Ibidem*, I, p. 118.

[9] Gh. Florescu, *Documente*, în „Miron Costin", an. II, nr. 7, iul. 1914, p. 102.

[10] G. I. Lahovari, C. I. Brătianu şi Gr. G. Tocilescu, *Marele dicţionar geografic al României*, vol. V. Bucureşti, Stabilimentul graf. J. V. Socec, 1902, p. 758.

[11] *Expoziţiunea generală română 1906. Călăuză oficială şi catalogul expoziţiunei.* Autorizat de comisariatul general. Bucureşti, 1906, p. 153.

[12] Inf. P. Leonăchescu, 80 ani, Stroeşti, 5 iul. 1971.

[13] Pr. Nic. I. Iancu, *op. cit.*, p. 18.

[14] *Informaţie*, în „Învăţătorul satelor", I (1908), nr. 8, p. 3.

[15] Cheops, *Impresiuni de artă*, în „Ilustraţiunea naţională", oct. 1912, p. 10; C. Juan-Petrei, *Atelierul de ceramică de la Mălureni—Argeş*, comunicare pregătită pentru sesiunea ştiinţifică anuală a Complexului Muzeal Goleşti—Argeş, 20 nov. 1983.

[16] După o statistică directă întocmită cu olarii: Nicolae Pătraşcu, 24 dec. 1968; Petre Stoica, 2 iul. 1969; Petre Pătraşcu, 11 aug. 1969. Culeg. M. M. Robea.

[17] Cf. scrisorii-statistici din 1 aprilie 1985 a lui Ion I. Micuţ, secretarul Consiliului popular Muşăteşti — Argeş. În scrisoare, pentru centrele din comuna Muşăteşti, olarii apar nominalizaţi: Achimoiu I. Ion, Cîrstea C. I. N. Constantin, Cîrstea P. Ion, Cîrstea C. I. Ştefan, Olărescu I. N. D. Constantin, Pătraşcu D. Nicolae, Paleş T. Ion, Peleş Gh. T. Nicolae şi Toteanu C. Traian în *Stroeşti*; Ban Gheorghe, Ban Nicolae, Ban Vasile, Corbeanu Gr. Ion şi Dragu Ilie — *Vîlsăneşti*.

[18] Paul Petrescu ş.a., *Arta populară din zonele Argeş şi Muscel*. Bucureşti, Ed. Academiei R. S. România, 1967, p. 226: „Cîţiva olari par a fi lucrat în Mălureni şi Stroeşti, pe valea Vîlsanului".

[19] S. Nicolaescu, *Expoziţia de ceramică românească*, în „Secera şi ciocanul", an. XVIII, nr. 4398, 3 iul. 1968, p. 2; *Expoziţia de ceramică locală în Stroeşti*, iul. 1974 şi 1979, inf. prof. dr. ing. N. Leonăchescu, 45 ani, 6 mai 1986; Teodor Cioflan, *Ceramica de Argeş*, în „Argeş", an. XIV, nr. 2, iun. 1979, p. 3.

[20] *Festivalul naţional „Cîntarea României". Fruntaşi ai fazei interjudeţene*, în „Secera şi ciocanul", an. XXIX, nr. 6479, 8 iun. 1979, p. 2; *Premiile obţinute de argeşeni în ediţia a II-a, ibidem*, nr. 6493, 14 sep. 1979, p. 2; *Festivalul naţional „Cîntarea României". Fruntaşi pe ţară, ibidem*, an. XXXII, nr. 6621, 26 febr. 1982, p. 2; Luminiţa Pally, *Ceramica argeşană între două ediţii, ibidem*, an. XXXII, nr. 6641, 16 iul. 1982, p. 7; Gheorghe N. Ban, olar, Vîlsăneşti, *Oale de bîlci*, în *Arta plastică de amatori şi artă populară*. Bucureşti, Ed. Meridiane, 1983, f.p.

[21] Achiziţionarea unor vase din Stroeşti de către Muzeul Satului şi de Artă Populară e semnalată şi de comunicarea lui Marian Stroia, *Asupra caracteristicilor producţiei ceramice*

a centrului de la Stroești (jud. Argeș), la „A 5-a sesiune științifică a Societății cultural-științifice « Stroești — Argeș », 25 iulie 1976.

[22] *Itinerare argeșene*. Ghid turistic. Pitești, Uniunea Tineretului Comunist, 1970, p. 42; I. Vlăduțiu, *Turism cu manualul de etnografie*. București, Ed. Sport-Turism, 1976, p. 53, 56—57; *Argeș*. Ghid turistic al județului. București, Ed. Sport-Turism, 1978, p. 30—31; *Argeș*. Monografie. București, Ed. Sport-Turism, 1980, p. 164.

[23] *Arta populară românească*. București, Ed. Academiei R. S. România, 1969, p. 561, 614; N. N. Mironescu, *Figurinele țărănești de lut din Argeș*, în „Argeș", an II, nr. 7 (14), iul. 1969, p. 20; Paul Petrescu, Georgeta Stoica, *Arta populară românească*. București, Ed. Meridiane, 1981, p. 76; N. Dunăre ș.a., *Țara Bîrsei*, vol. II. București, Ed. Academiei R. S. România, 1974, p. 222—223.

[24] Melania-Simona Angelescu, *Ceramica din Stroești*, în „Museum", Complexul Muzeal Golești, 1974, p. 199—203; Georgeta Roșu, *Din istoricul plasticii mici și al funcțiilor sale — tipologia jucăriilor de lut*, în „Studii și cercetări de etnografie și artă populară", vol. I. București, Muzeul Satului și de Artă Populară, 1981, p. 369—381; Filofteia Pally, *Meșterii populari olari din județul Argeș*, în „Muzeul Satului și de Artă Populară", nr. 5—6, București, 1985, p. 393—397.

[25] Inf. Nicolae D. Pătrașcu, 24 dec. 1968. Culeg. M.M.R.

[26] Inf. Gheorghe N. Ban, 21 oct. 1983. Culeg. M.M.R.

[27] Inf. Nicolae D. Pătrașcu, 24 dec. 1968. Culeg. M.M.R.

[28] Inf. Gheorghe N. Ban, 21 oct. 1983. Culeg. M.M.R.

MOȘII DE PESTE AN ÎN ZONA LĂPUȘ*

(II)

PAMFIL BILȚIU

Masa de pomană ocaziona în fiecare sat împărțirea de daruri, care urma o anumită rînduială, diferită de la o localitate la alta și, desigur, în funcție de ciclul la care se practica obiceiul. La Moșii de Florii este îndătinată pomana cu vase, de același fel, care se oferă și la morminte, acestea fiind blide, pahare, căni sau ulcele de lut. Pe vasul oferit se punea întotdeauna colacul. La Moșii de Paști și Rusalii este la mare cinste pomana cu ouă încondeiate sau vopsite. Trebuie subliniat că oul vopsit oferit pomană la Lăpuș se numește „cal". Colacii oferiți la masa de pomană au aceleași forme și poartă aceleași denumiri ca și cei oferiți în secvența de la cimitir. Darurile sînt sărutate, mai întîi de către cea care le oferă, apoi de către persoana care le primește, rostindu-se aceleași formule ca și la secvența de la cimitir.

Vorbind de prescripțiile diferite pe care le urmează masa de pomană de la o localitate la alta, trebuie să menționăm că, în unele sate, împărțirea darurilor are loc înaintea servirii mîncărurilor (Dobric, Cufoaia, Stoiceni, Boiereni). În puține sate ele sînt oferite la finele mesei (Rogoz, Libotin). La Cupșeni și Ungureni, unde nu se mai servesc mîncăruri la masa de pomană, secvența debutează cu servirea darurilor. Recent, în unele sate, se împart la copii daruri destinate anume lor : biscuiți, napolitane, bomboane (Lăpuș, Boiereni, Groșii Țibleșului). Împărțirea darurilor la copii a asimilat formule adecvate, care și-au păstrat formele lor vechi. Se rostește, de către cine primește darul, „să trăiești", și se răspunde, de către cine oferă, „să crești mare".

Plecarea de la masă respectă și ea un anume ceremonial ; de regulă nu se ridică de la masă nimeni pînă nu termină fiecare de mîncat. La ridicarea de la masă, se rostesc aceleași formule ca la primirea darurilor. La Costeni și Inău, în vreme ce se rostesc formulele orale, cei care au primit daruri strîng mîna gazdei care le-a oferit.

Numărul persoanelor servite cu daruri și mîncare înregistrează deosebiri de la o localitate la alta, fiind condiționat și de situația economică a familiei respective. În cele mai multe sate, numărul persoanelor servite cu mîncare și daruri era cel care alcătuia o masă. O femeie servea pînă la 20 de persoane la Ungureni, 20—25 la Cupșeni, 2—3 persoane la Cufoaia, 4—5 persoane la Libotin. În restul localităților numărul persoanelor servite varia între 3 și 10.

Finalul mesei declanșează împărțirea și consumarea prinosului, act cu sporite valențe ritualice, care comportă un ceremonial aparte. În cele mai multe sate, prinosul se taie în părți egale, raportat la numărul persoanelor proprietare. Tradiția impune reguli severe în privința actului împărțirii prinosului, derivate din credințele legate de efectele sale ritualico-magice. La Groșii Țibleșului, împărțirea prinosului o oficia „șefa mesî". În alte sate (Rogoz, Lăpuș, Răzoare etc.), acest act nu îl putea împlini decît prinosița. Mai recent, după pătrunderea bărbaților în obicei, actul este împlinit, în unele sate, de către o persoană de sex masculin: la Libotin începerea prinosului o poate împlini orice bărbat de la masă; la Cufoaia începe împărțirea prinosului un bărbat „mai îndrăzneț". Ca urmare a propagandei creștine, operația a fost preluată, uneori, de către slujitorii bisericii. La Groșii Țibleșului începerea prinosului este încredințată diacului, iar la Ungureni și Boiereni preotului. Tradiția impunea ca prinosul să se împartă strict egal între familiile proprietare. Ulterior, slujitorii bisericii au acaparat o jumătate de prinos (Boiereni, Inău, Groșii Țibleșului) sau întreg prinosul (Ungureni, Dobric).

---

* Fotografiile, ca și cele din numărul anterior al revistei, au fost executate de autor.

Potrivit prescripțiilor, persoanele proprietare mănîncă la masă în comun din partea cuvenită, rezervîndu-se o bucată pentru animale (Libotin, Groșii Țibleșului, Dobric, Boiereni, Răzoare, Larga, Suciu de Jos, Cupșeni). La Rogoz, întreaga parte cuvenită unei familii se dă la animale, în amestec cu făină și sare sau napi. În același amestec se dă din prinos la animale la Groșii Țibleșului, Suciu de Jos, Suciu de Sus, Cupșeni, Rohia și Larga. În restul localităților prinosul se împarte la săraci, consumîndu-se în loc de pîine: „Era pînea mesî".

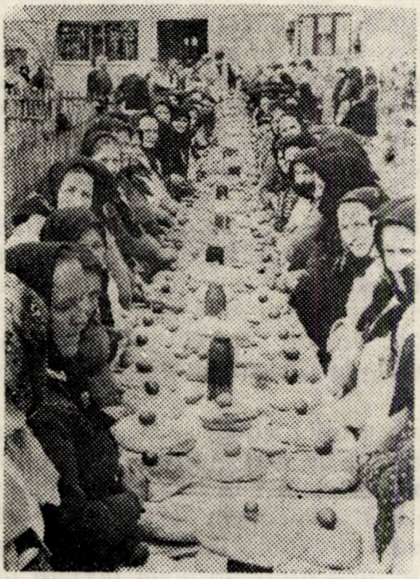
Ritualul consumării pîinii în comun este frecvent în folclorul nostru. Cercetările atestă frecvența lui în Nordul Transilvaniei în cadrul obiceiurilor tradiționale [1]. Ritualul a fost atestat de către noi în obiceiul colindatului din zona Codru [2]. Practica este străveche. Documentar a fost atestată în secolul al XVI-lea. Relatînd sumar ceremonialul înfrățirii dintre Ștefan Tomșa și o rudă a lui Despot, învățatul Ioan Sommer notează că înfrățiții au consumat împreună „o turtă din pîine, care se socotea la ei legămîntul cel mai sfînt" [3].

În unele așezări, Moșii de Paști au conservat pînă astăzi o secvență aparte, cu o remarcabilă încărcătură ritualică. La Rogoz și Libotin, la ora 14, feciorii urcă în foișorul turnului bisericii, de unde lasă funii în jos. La Rogoz, fetele de măritat leagă la capătul lor colaci și o sticlă cu țuică. La Libotin, feciorii lasă din turn o singură funie. Toate femeile au obligația de a introduce cîte un colac pe funie. Feciorii ridică funiile în foișor, beau țuică și mănîncă colacii în comun (Rogoz). La Libotin colacii se împart și se duc acasă. După consumarea colacilor, feciorii au obligația de a trage clopotele, pe toată durata desfășurării ceremonialului mesei de pomană. La Rogoz, la încheierea mesei de pomană, feciorii coboară din turnul bisericii și se duc în cimitir, unde sînt invitați de fete la masă și ospătați. După aceea fiecare dintre invitați își conduce fata la locuința ei.

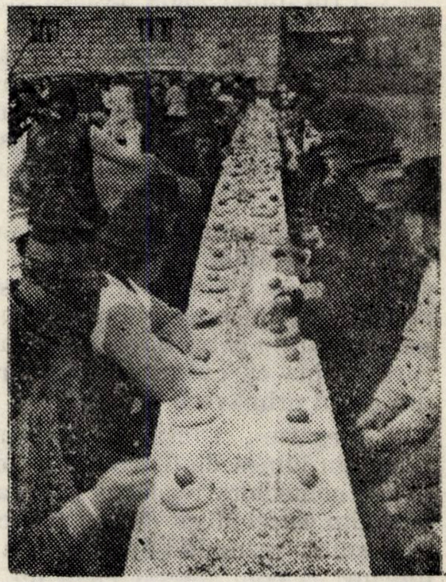
Tot la Rogoz, la finalul mesei de pomană, are loc schimbul de daruri dintre surate. O femeie care are surate ia o cană de lut și un colac și, mergînd la una din suratele ei, îi oferă darul, rostind formula: „Ia, tu surată, ț-am adus o cană să fie de sufletul a cine o murit". Cea care primește darul răspunde: „Bine îț' mulțămesc, să fie de pomană". Apoi ia sticla cu țuică și o servește. Cea care a oferit darul se întoarce la masa ei pentru ca să poată fi și ea invitată de celelalte surate. Cea care a primit darul are obligația strictă de a-l întoarce, dar numai la ciclul următor.

Recent, cînd locul darurilor tradiționale a început a fi luat de obiecte de valoare, secvența a dispărut datorită neînțelegerilor iscate de diferențele dintre darul oferit și cel întors. Datina ne amintește de „datul de văr și de surate”, ce se practică în părțile Muscelului, la Moșii de Rusalii, cu deosebirea că, alături de schimbul de obiecte, aici avea loc și schimbul de daruri pe bază de comuniune alimentară[4].

Moșii de Paști ating în unele localități o anume complexitate. Obiceiul este dimensionat, la acest ciclu, de masa de pomană, cu întreg satul, care se desfășoară a doua zi. Satele Cupșeni, Costeni și Groșii Țibleșului sînt singurele care au conservat pînă astăzi această secvență. Această masă de pomană este oferită de către un grup asociat, care însumează 12—13 persoane din rîndul celor mai înstărite. La Groșii Țibleșului, satul fiind mare, grupul asociat însumează 50—55 de persoane. Membrii grupului se schimbă an de an, cu excepția localităților Cupșeni, unde masa este organizată de aceleași persoane. Masa de pomană pentru întregul sat se organizează în curtea unuia dintre membrii grupului asociat, a cărui gospodărie oferă condiții : spațiu larg, teren drept. Masa este improvizată, ca și la nunți, din scînduri așezate pe țăruși. În funcție de spațiu ea se așază în linie dreaptă (Cupșeni) sau în formă de U (Costeni). Pe capătul mesei dinspre răsărit se așază, în formă de T, masa slujitorilor bisericii, la care sînt invitați și oaspeți de seamă ai satului. La Groșii Țibleșului masa nu se organizează decît în interiorul unei case spațioase.



1. Masa de pomană cu întreg satul la Moșii de Paști — partea rezervată femeilor (Cupșeni, 1980).



2. Masa de pomană cu întreg satul la Moșii de Paști — partea rezervată bărbaților (Costeni, 1983).

Gătirea mesei urmează și ea prescripții îndătinate. Pe mijloc sînt așezate sticle cu țuică, pe ale căror gîrliciuri se pun colaci (Cupșeni), în care se înfige o lumînare. În dreptul fiecărui participant se pune un colac mic („pup”), în al cărui orificiu se așază un ou roșu. La Costeni, sticlele cu țuică nu se pun pe masă. La Groșii Țibleșului, alături de colac se pune și „păscuța”. Recent au apărut prăjiturile.

La masa de pomană pentru întregul sat, participă cîte o persoană din fiecare familie (Costeni, Cupşeni) sau trei-patru persoane dintr-o familie la Groşii Ţibleşului. Încălcarea acestei prevederi, prin participarea mai multor persoane dintr-o familie la masă, atrage după sine sancţiuni tradiţionale. La Cupşeni, această încălcare este considerată de obştea satului „neruşinare", la Costeni, „ţigănie", la Groşii Ţibleşului „mare batjocură". Odinioară, cînd satele erau mici, participa la masă întreaga obşte. Pe măsură ce populaţia a crescut, a intervenit restrîngerea acestei participări.

Orele de începere variază de la o localitate la alta. La Cupşeni, participanţii se adună la ora 13, la Costeni la 15, iar la Groşii Ţibleşului la ora 14.

Aşezarea la masă are loc şi ea potrivit unor reguli. Bărbaţilor le este rezervat capătul mesei dinspre preot, iar femeilor numai capătul opus. În momentul aşezării la masă, participanţii sărută darurile, pentru ca ele să poată fi primite de către cei dispăruţi, o dovadă în plus al caracterului ritualic al întregului obicei. Participanţilor li se împarte, mai întîi, ţuica de către paharnici, cîte trei, patru pahare, după care femeile servesc mîncarea. Se oferă gulaş de oaie, exceptînd Groşii Ţibleşului, unde se obişnuieşte zeamă de carne de oaie cu tăiţei. Nimănui nu-i este permis să se ridice şi să plece de la masă pînă nu termină de mîncat şi ultimul participant. La plecare, toţi participanţii dau mîna cu grupul asociat, care se aşază în linie dreaptă. Concomitent, se rostesc aceleaşi formule ca şi la celelalte secvenţe.

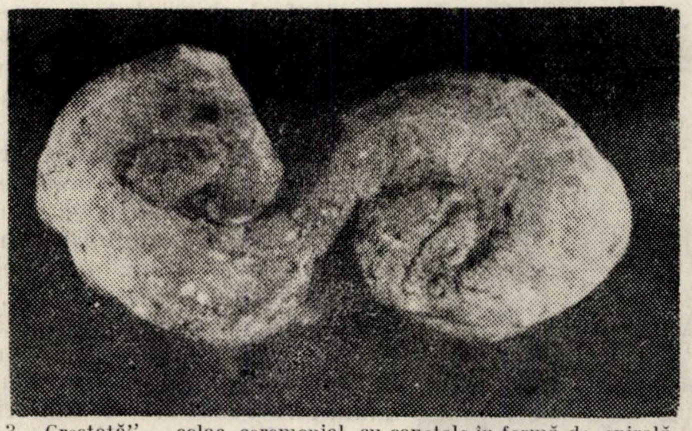
Prin propaganda desfăşurată, biserica a reuşit să suprapună această secvenţă peste o datină religioasă. Acelaşi grup asociat împlineşte şi „paştile", adică oferă întregului sat cantitatea necesară de pască cu vin. Intenţionînd să dea obiceiului un sens religios, biserica a impus substituirea vechilor denumiri ale secvenţei „masa de pomană cu tăt satu", ori „masa moşilor cu satu", care mai persistă doar în memoria generaţiei vîrstnice, cu cea religioasă, „prînzul Paştilor" sau „pomana Paştilor" (Cupşeni, Costeni).

Masa funebră, cu denumirea „prînzul Paştilor", a fost atestată încă la finele secolului trecut de către Simeon Florea Marian, care o consideră specifică doar Transilvaniei. Din sumara descriere pe care ne-o dă Marian, reţinem că bucatele se preparau sau cel puţin se încălzeau în cimitir, dar numai de către bărbaţii cei mai cinstiţi din sat, fapt ce pune în legătură datina cu cultul strămoşilor, ocazionat de această mare sărbătoare din ciclul primăverii [5].

Legătura strînsă dintre spiţa de neam a celor vii şi spiţa de neam a celor din lumea de dincolo a generat repetarea de mai multe ori a acestui obicei comemorativ, dar şi adăugarea unor noi cicluri la cele tradiţionale. Întîlnim astfel Moşii de la 1 noiembrie de la Rohia, Suciu de Jos şi Groşii Ţibleşului, rezumîndu-se doar la împărţirea de ţuică la participanţi şi dulciuri la copii. Acest ciclu nu depăşeşte mai mult de două decenii de existenţă. Moşii de Sf. Haralambie (10 februarie), întîlniţi doar la Larga, se reduc, şi ei, la aprinderea de lumînări la morminte, ocazionînd însă depunerea în altarul bisericii a vasului cu făină, sare, lumînare şi alimente care se amestecă cu hrana animalelor. Se face şi prinos care se amestecă şi el, în întregime, cu hrana animalelor.

Originea obiceiului se pierde în negura vremilor. Cea mai vîrstnică informatoare, Ioana Nistea, de 93 de ani, din Rogoz, ne-a mărturisit: „moşi o fost cînd eram fată mică". În accepţia informatoarei Cupşa Savă, de 60 de ani, din Cupșeni, obiceiul se practică „din vecii vecilor". Ana Buda, de 67 de ani, din Ungureni, ne asigură că obiceiul se practică „de cînd îs Ungurenii".

Elementele care conferă obiceiului o considerabilă vechime se pot identifica, mai întîi, în practici ritualice străvechi, precum atingerea mormîntului cu fruntea de către cei care au primit daruri, la cimitir, prinși cu mîinile peste umeri în formă de cerc, practică întîlnită la Ungureni, în elemente etnografice reprezentînd daruri, unele veritabile semne simbolice. În acest sens amintim „crestata", colacul avînd ambele capete în spirală, oferit ca pomană la Moșii de Florii, tot în localitatea Ungureni.



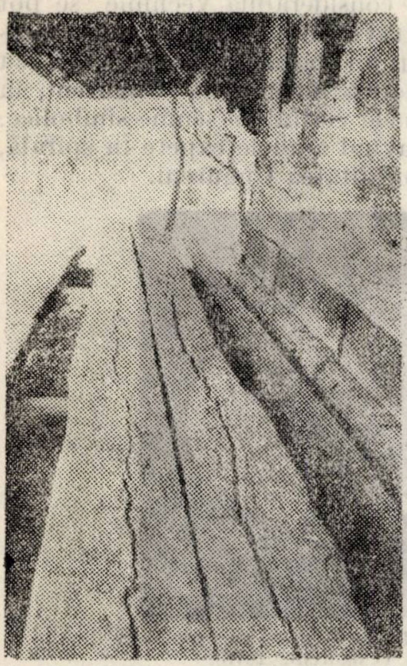
3. „Crestată" — colac ceremonial, cu capetele în formă de spirală, oferit pomană la Moșii de Florii (Ungureni, 1978).

Dovezi incontestabile ale vechimii obiceiului se pot descifra și în inventarul lexical. Termenul „moș" este polisemic și cu circulație generală în limba română și în dialectele românești sud-dunărene, cu sensul primitiv și de bază de om bătrîn, moșneag și uncheș [6]. Etimologic, termenul a fost considerat element de substrat, fiind pus în legătură cu albanezul „motshë", „moshe" [7]. De altfel, și unii dintre actanții obiceiului sînt convinși de vechimea moșilor, mai întîi datorită înseși acestei denumiri: „Îi zice moși că-i din moșii moșilor lăsat" [8].

Îndelungata dăinuire în timp a obiceiului Moșilor ne este confirmată și de către atestările documentare. Dacă avem în vedere că la bisericile de lemn din Dobric, din Rogoz sau Lăpuș mesele din grinzi pentru Moși, cît și șarpantele acoperișului mai larg și mai înalt datează din perioada edificărilor bisericilor respective, nefiind adaosuri ulterioare, obținem dovezi etnografice asupra practicării obiceiului încă din veacul al XVII-lea în zona Lăpuș. Se știe, potrivit cercetărilor, că biserica din Rogoz a fost construită imediat după anul 1611, iar biserica de lemn din Lăpuș este anterioară anului 1661 [9].

Unele mărturii documentare ne vorbesc despre practicarea obiceiului în veacul al XVIII-lea în Maramureșul istoric. Într-o însemnare pe un pomelnic ni se reproduce un inventar al obiectelor donate bisericii din satul Săcel, la finele căruia găsim consemnat: „fața meși pe masa moșilor pentru care s-au cheltuit doi zloți și 10 dutce" [10].

Asupra existenței mesei destinată pomenelor funerare, în zona Chioar, avem atestări documentare datînd din veacul al XVIII-lea. Pe un fragment de troiță de la fațada vechiului șopron care adăpostea mesele de piatră din satul Cetățele, comuna Sișești, purtînd în graiul local denumirea „bragă", se poate citi inscripția „Toma meșter 1747". În aceeași localitate s-a păstrat și o altă mențiune. Pe una dintre mesele de piatră din actualul șopru, care adăpostește mesele de pomană, se află inscripția: „această masă au făcut Mihai pă sama lui Tămaș Vasalie 1826".



4. Masa Moșilor, formată din două grinzi alăturate, de la biserica veche din Rogoz. De remarcat șarpanta acoperișului, mai largă ca de obicei.

Dintre toate obiceiurile, Moșii este, fără îndoială, cel mai bogat în funcții. Mai întîi o seamă de practici ritualico-magice conferă obiceiului o *funcție apotropaică*. În satele în care am semnalat prezența, la masa de pomană, a vasului care conține sare, tămîie, făină și semințele ce urmează a fi puse în țarină, tămîia este uzitată în ritualul afumării în cerc, cu ciobul, a părților gospodăriei: grajdul, șura, casa, staulul oilor etc. pentru a fi protejate împotriva duhurilor malefice. Cu același scop se afumă animalele și oameni, cînd ies la plug ori la semănat, precum și oile cînd ies pentru prima dată la pășune. Rosturi apotropaice au și semințele puse în vas cu menirea de a proteja holdele de dăunători și mai ales de duhurile malefice. „Pui sămînța din oală în ceie ce o samini, apoi nu să atinge nimic de holdă, nici duhuri ce îs răle, nici gînganii" [11].

Așa cum arată, de altfel, cercetările, moșii și strămoșii au fost genificați și ca făpturi mitice protectoare, dar și ca genii apotropaice ale vetrei și gospodăriei unei familii [12]. Prin intermediul obiceiului, se acționa, în plan ritualic, spre a se împiedica revenirea mortului în chipul unor spirite malefice. Mai persistă încă unele credințe legate de revenirea mortului în chipul unor spirite malefice. „De nu-i dai la mort ce-i trebe la moși, el vine și-ț' bontănește, pă la casă, de nu-i ști ce face odată" [13].

O categorie de atari credințe sînt cele axate pe posibilitatea revenirii spiritelor celor dispăruți, perturbînd prin vise familiile din care fac parte: „De nu dai moși, îi năcăjit mortu' în ceie lume, vine și d'isăz' cu el, vine și cere. Pîn d'isuri pățăsc că vin și cer haine să să-mbrace și mîncare" [14]. Împlinirea datinii înlătură pericolul: „La prohod nu i-am dat la mama zadia ei de pomană și am d'isat c-o vinit și-o zîs: vai, tu Mărie, ia că io n-am zadie. Apoi la moși am dat trizăci și n-o mai vinit și n-am mai d'isat altu'veci" [15].

Obiceiul Moșilor este pus să acționeze în favoarea optimizării soartei celor dispăruți, în lumea de dincolo. Hrana oferită pomană are drept scop îmbunarea și revigorarea duhurilor dispărute. Așa ne putem explica prezența laptelui în preparatele pomenii, care, așa cum se știe, în mitologiile străvechi, avea caracterul de aliment al vieții [16]. Asupra rosturilor obiceiului de a normaliza și optimiza viața celor dispăruți ne slujesc drept argumente și relatările informatorilor noștri. „Atunci cînd faci moși înseamnă că mortu' are pă cineva pă pămînt și sufletul lui se bucură acolo ca on soldat în armată care primește pachet de acasă"[17]. Nicolae Dolha din Lăpuș ne mărturisea și el că „să crede că morțî ar fi năcăjiț' de nu le dai nimica, că nu să hodinesc bine în groapă, de nu le dai pomană". Aceeași credință în privința rosturilor de îmbunare a spiritelor dispărute, de influențare a soartei lor în lumea de dincolo ni le-a împărtășit și informatoarea Filip Maria, de 80 de ani, din Cupșeni: „Cu moșii aiștia îi ajutăm pă morț' să margă în bine, că ne temem că or mere-n rău". Ana Filip, de 68 de ani, din Cupșeni, avea credința că „dacă pui lumină la moși, mortu' îi la videre, dacă nu pui îi la întunecime".

Posibilitatea trezirii periodice a celor dispăruți, prin intermediul actelor ceremoniale ale obiceiului, ne apare certificată și de credința potrivit căreia morții ar reveni pe pămînt la toate ciclurile obiceiului, pentru a se ospăta laolaltă cu cei vii. „La moși dai de mîncare la morț', că vin, ies de acolo și mînîncă cu iștialalț' "[18]. O altă informatoare confirmă credința în posibilitatea trezirii strămoșilor prin actele și pomana obiceiului: „Ceia ce dăm noi femeile la moși, mînîncă morțî. Cînd le dai pomană, la moși, atuncea știu și ii că-i înviere și vin și mînîncă și ii"[19].

Atari credințe au statornicit și anumite canoane legate de masa de pomană a Moșilor. În unele sate, mîncarea rămasă neconsumată este pusă pe masă, pentru a putea fi luată de săraci, deoarece „aceie îi a mortului"[20]. La Lăpuș, tradiția impunea ca la obicei să se consume toată cantitatea de băutură, deoarece, potrivit credințelor, „aceie îi a mortului"[21].

Bine pusă în evidență este, de asemenea, și *funcția de promovare a fertilității*. Ea este conturată de diferite acte ritualico-magice, ba chiar de unele secvențe întregi ale manifestării. Este suficient să amintim, de pildă, depunerea și ridicarea din biserică a vasului cu semințe, vas care, după ce a făcut parte din masa de pomană, este menit să influențeze rodul din noul ciclu agrar. „Dacă amesteci fiecare sămînță din oală cu ceie ce o samini, zîcè că tare mult rod aduce"[22]. Larga deschidere a obiceiului Moșilor către stimularea fertilității este certificată, apoi, de masa pe bază de comuniune alimentară, în cadrul căreia capătă o importanță aparte toate categoriile de colaci ceremoniali de care am amintit.

În zona Lăpuș obiceiul Moșilor împlinește și *funcția de apărare a țarinei și culturilor*. La Cupșeni, ramurile de salcie, „mîțișoarele", ce au fost inițial așezate pe masa de pomană, se păstrează cu grijă și se aprind pentru potolirea furtunilor sau a altor calamități care pot perturba recolta țarinei.

Alături de funcția de promovare a fertilității, obiceiul este menit să faciliteze *sporirea manei și înmulțirea animalelor*. La Dobric, se dă din prinos la animale, ca „să le fie cu spori laptele"[23]. La Groșii Țibleșului, de asemenea, se crede că partea din prinos dată hrană animalelor face ca acestea „să aibă lapte mai mult"[24]. La Cupșeni, făina scoasă din vasul cu semințe este dată și ea la animale pentru a se obține „lapte mult, bun, groștioros"[25]. Tot la Cupșeni se crede că prinosul poate contribui și la sănătatea animalelor, nu numai la sporul manei lor. La Ungureni, amestecarea prinosului cu hrana animalelor se face și cu scopul ca ele „să fie sînatoasă". La Larga, „mîțele", care la Florii au făcut parte din masa de pomană, se dau la animale „pîntru sînatatea lor". Vorbind de apărarea sănătății animalelor mai amintim că, la Ungureni, sarea din vasele cu semințe se dă la animale pentru ca ele să nu fie mușcate „de d'iermi" (șerpi). Tot pentru a feri animalele de mușcăturile de șerpi, la Cupșeni, Costeni și Ungureni li se dă făină din vasul cu semințe în amestec cu prinos.

De la profilaxia animalelor se ajunge la profilaxia familiei. La Ungureni, cu tămîia luată din vasul cu semințe „să afumă pruncii care ies în țarină ca să nu-i muște gîndacii" (șerpii) [26].

Funcția de inițiere a Moșilor din Lăpuș ne apare și ea bine pusă în evidență, mai întîi de înțelegerile de căsătorie, propunerile și înțelegerile referitoare la mersul în pețit, care au loc la petrecerile cu țuică din finalul fiecărei secvențe a obiceiului. Datina urcării feciorilor în turnul bisericii, trasul clopotelor, urmată la Rogoz de invitarea de către fete a feciorilor la masă, are și ea indiscutabile rosturi de inițiere.

Foarte evidentă este la Moșii din zona Lăpuș *funcția de ajutorare*. La morminte, dar și la masa de pomană, darurile se ofereau cu prioritate săracilor. Potrivit relatărilor informatorilor, la Libotin „săracii strînjeu mult. Cu sacul, dar și cu carul duceu pupt'i" [27]. În afara mîncărurilor și a proviziilor de alimente de toate categoriile ce se ofereau la Moși, săracii aveau posibilitatea de a-și aduna și vase de uz casnic, în funcție de ciclul obiceiului.

Dacă examinăm credințele care au stat la baza obiceiului, rosturile sale de a asigura și menține echilibrul existență — postexistență, descoperim un registru de funcții și mai bogat. Din cele relatate de către unii informatori, obiceiul îndeplinea și *funcția unui rit de pregătire a integrării individului în viața postexistențială*: „La moși dau pomană ca să am io în ceie lume" [28]. Cu această funcție obiceiul a fost atestat și în alte regiuni ale țării.

Obiceiul Moșilor îndeplinește chiar pînă și astăzi o *funcție economică*. Implicînd o largă participare, mai ales în vechime, componenții obștii satului aveau prilejul de a se întîlni, de a discuta și încheia unele înțelegeri privitoare la întrajutorarea la lucrările de campanie ori la lucrări de construcție individuală (casă, șură, alte anexe). În unele sate, la Moși se discutau și se făceau înțelegeri cu privire la organizarea stînilor, a cirezilor de vite, a pășunilor alpine (Cufoaia, Groșii Țibleșului etc.).

Ca și alte obiceiuri tradiționale, Moșii îndeplineau și o *funcție socială*. Astfel, tradiția cerea ca la Moși să se producă împăcarea dușmanilor sau a celor certați. „Cînd petrecem cu horincă să împăcau dujmanii. Unu' zîce: sîntem la mormîntu' mamii și tatii, hai să ne împăcăm că așe-i bine" [29]. „Cînd erau certați vecini, ori niamuri, ori alfeli, să întîmpla să se împece la moși, că acolo îi tăt satu și să știe cine cu cine îi certat" [30].

Sacralitatea obiceiului Moșilor este pusă în evidență și de interdicțiile impuse cu acest prilej. Astfel, în unele sate nu era permis a se lucra nimic în gospodărie, atunci cînd se făceau Moși. La Cupșeni, Larga, Costeni, precum și în alte localități, în zilele cînd sînt venerați strămoșii este oprit a se scoate gunoiul din interiorul locuinței. În alte sate, precum Rohia, Boiereni, Inău, Lăpuș, în aceste zile nu-i este permis nimănui să arate mînie ori să se manifeste față de o altă persoană necuviincios.

Aceste multiple funcții acumulate de obiceiul Moșilor au generat obligativitatea împlinirii lui ireproșabile, cu întreaga gamă de acte ceremoniale. Desfășurarea optimă a obiceiului implica, mai întîi, o participare integrală a cetei feminine. Absența vreunei persoane nu era permisă decît în situații cu totul excepționale: boală, deces în familie, graviditate avansată etc. Neparticiparea la obicei atrăgea după sine sancțiuni severe. La Lăpuș, femeia care ocolea obiceiul era considerată „femeie ră". La Cupșeni, o astfel de femeie este, în accepția gurii satului, „slăbănoagă" ori „zgîrcită". La Dobric, femeia care nu face Moși fără un motiv acceptat este etichetată „beciznică”. La Cupșeni se spune despre o astfel de femeie „că îi pă nicări, nu dă nime' nimic pă iè că îi ca dobitoacele, nu ști nici de părinț' și nici de neamurile ii” [31]. La Suciu de Jos o astfel de femeie „îi ră ca dracu' că are de tăte și la morț' nu dă” [32].

Alături de participare, împlinirea obiceiului este legată și de efectuarea corespunzătoare a actelor ritualice și ceremoniale. Nimănui nu-i este permis a părăsi locul decît după încheierea în întregime a ceremonialului. Chiar și oaspeții străini de sat trebuie să efectueze corect, alături de localnici, toate actele ceremoniale.

Actualmente, deși aparent ar exista condiții prielnice unei bune conservări, obiceiul Moșilor se află într-un proces lent de dezagregare. Stadiul acestui proces este în funcție de puterea de conservare a fiecărei localități în parte. Standardul de viață al sătenilor din așezările lăpușene și-a pus amprenta și pe acest obicei. În ultimele două decenii a sporit considerabil numărul satelor în care Moșii nu se mai organizează : Borcut, Inău, Larga, Poiana Botizii, Suciu de Jos, Suciu de Sus, Rogoz.

Există un număr de sate în care obiceiul se practică, dar în forme deritualizate și schematizate: Dobric, Stoiceni, Cufoaia, Groșii Țibleșului, Rohia. Acest proces de schematizare se face simțit chiar și în satele cele mai conservatoare. La Cupșeni și Ungureni, de exemplu, au dispărut mîncărurile de la masa de pomană. O dată cu slăbirea rolului cetei feminine și preluarea de către bărbați a unor funcții în cadrul ceremonialului, obiceiul a luat aspectul unor petreceri de familie cu mîncare și băutură (Dobric, Stoiceni, Cufoaia). Din mai multe sate au început să dispară prinoasele (Stoiceni, Dobric, Groșii Țibleșului). Sînt pe cale de a fi substituite total vasele de lut sau unele practici ritualice, precum sărutatul darurilor ori rostirea formulelor tradiționale (Groșii Țibleșului, Stoiceni).

Obiceiul Moșilor, așa cum am menționat, de largă răspîndire în spațiul românesc, a conservat în spațiul zonei Lăpuș numeroase elemente care îi conferă individualitate. Putem afirma că Moșii de peste an din zona Lăpuș reprezintă o variantă regională bine particularizată a acestui străvechi obicei românesc. Studierea lui este de o importanță științifică deosebită. Obiceiul oferă dovezi concludente asupra implicațiilor strămoșilor și moșilor în cele mai importante deziderate ale existenței umane : obținerea rodului bogat, menținerea sănătății familiei și a animalelor, încheierea de căsătorii care să asigure perpetuarea echilibrului biologic al speciei umane etc.

Cercetarea acestui obicei ne edifică în privința relațiilor strînse existente între individ și familie, gospodărie; dezvăluie relațiile cu ocupațiile tradiționale, cu obștea satului, hotărîtoare pentru întreaga sa existență.

Obiceiul Moșilor din zona Lăpuș oferă dovezi de considerabilă vechime în legătură cu șederea statornică a locuitorilor pe aceste meleaguri. El reprezintă o pagină bogată dintr-o prețioasă carte de spirit făurită, de-a lungul vremii, de stăpînii acestui spațiu.

NOTE

[1] Ion Chiș Șter, *Practici de înfrățire în Chioar*, în *Tradiții maramureșene*, vol. 2, Baia Mare, 1979, p. 97.

[2] Pamfil Bilțiu, *Contribuții la studierea obiceiurilor tradiționale din zona Codru*, în *Tradiții maramureșene*, *vol. cit.*, p. 120.

[3] Gheorghe Cronț, *Instituții medievale românești. Înfrățirea de moșie. Jurătorii*, București, Editura Academiei, 1969, p. 32.

[4] C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *Sărbătorile poporului cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele*, București, 1909, p. 67.

[5] Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, vol. III, *Cincizecimea*, 1901, p. 149.

[6] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1985, p. 213.

[7] I. I. Russu, *Etnogeneza românilor. Fondul autohton traco-dacic și componenta latino-romanică*. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 360.

[8] Inf. Victoria Pop, 66 ani, Groșii Țibleșului.

[9] Dana Schuster-Tarnovschi, *Biserici de lemn din Țara Lăpușului*, în „Buletinul monumentelor istorice", XLII (1973), nr. 2, p. 42.

[10] Ion Bîrlea, *Însemnări din bisericile Maramureșului*, București, 1909, p. 164—165.

[11] Inf. Cupșa Raveca, 58 ani, Cupșeni.

[12] Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 210.

[13] Inf. Filip Sava, 71 ani, Suciu de Jos.

[14] Inf. Dolha Nicolaie, 65 ani, Lăpuș.

[15] Inf. Cucu Maria, 47 ani, Cupșeni.

[16] Mihai Coman, *Izvoare mitice*. București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 37.

[17] Inf. Boga Veronica, 73 ani, Libotin.

[18] Inf. Filip Sava,

[19] Inf. Bud Arestina, 60 ani, Boiereni.

[20] Inf. Pop Maria, 50 ani, Groșii Țibleșului.

[21] Inf. Dolha Ana, 51 ani.

[22] Inf. Cozma Victoria, 56 ani, Groșii Țibleșului.

[23] Inf. Cureu Ana, 55 ani.

[24] Inf. Pop Victoria, 37 ani.

[25] Inf. Buda Victoria, 35 ani.

[26] Inf. Buda Ana, 38 ani.

[27] Inf. Buda Ana, 40 ani.

[28] Inf. Filip Sava.

[29] Inf. Ioan Todoran, 40 ani, Cupșeni.

[30] Inf. Trofin Griguță, 70 ani, Stoiceni.

[31] Inf. Cureu Maria, 47 ani.

[32] Inf. Filip Sava.

OVIDIU BÎRLEA SAU ÎNCERCAREA DE ABORDARE CUPRINZĂTOARE A FOLCLORULUI ROMÂNESC

Personalitatea lui Ovidiu Bîrlea s-a impus în folcloristica românească contemporană şi, implicit, în peisajul cultural naţional al ultimelor trei decenii printr-o operă ştiinţifică a cărei dimensiune cantitativă şi calitativă impresionează pînă şi pe cei mai avizaţi specialişti.

Activitatea sa ştiinţifică atrage atenţia, în primul rînd, prin capacitatea de sinteză, cu sorţi de reuşită neîndoielnică, a unora dintre domeniile cele mai variate ale disciplinei, prin puterea de a aborda, cu uşurinţă, întreg domeniul folclorului şi folcloristicii româneşti.

Propunîndu-şi să acopere cît mai multe din golurile depistate — de el însuşi în primul rînd, dar şi de alţii — în cercetarea fenomenului atît de complex al culturii noastre populare, nutrind convingerea datoriei de a înzestra folcloristica şi cultura naţională cu sinteze şi monumentale edificii ştiinţifice pe care înaintaşii au dorit sau doar au intenţionat să le înfăptuiască, permanent nemulţumit de ceea ce i se părea a fi infructuos sau nefolositor acestui vast program, Ovidiu Bîrlea a elaborat studii şi lucrări de o bogăţie tematică cuprinzătoare, aducîndu-şi din plin contribuţia la punerea în discuţie, pentru prima dată în istoria disciplinei, a unora dintre cele mai actuale şi mai controversate aspecte ale folclorului şi folcloristicii româneşti. Excelent cunoscător al realităţii folclorice româneşti contemporane, ca urmare a unei îndelungi şi insistente activităţi de cercetare a terenului, după o metodologie ştiinţifică riguros fixată teoretic şi aplicată consecvent în practica cotidiană, cercetător asiduu al bibliotecii şi materialului de arhivă, posesor al unei culturi generale şi de specialitate enciclopedice, cunoscător, deopotrivă, al literaturii, muzicii şi dansului popular, Ovidiu Bîrlea a reuşit să dea răspunsul competent, avizat numeroaselor probleme cu care se confruntă folcloristica românească contemporană, să deschidă noi direcţii în cercetarea şi interpretarea fenomenului folcloric, să-l pună în valoare la adevăratele sale dimensiuni.

La toate acestea se adaugă calda înţelegere a virtuţilor nebănuite ale faptului de folclor, preţuirea sinceră şi temeinic argumentată a tezaurului culturii noastre populare.

Prin tot ceea ce a întreprins şi realizat, Ovidiu Bîrlea a determinat impulsionarea cercetării folclorului românesc, acceptarea unanimă a noilor direcţii şi orientări propuse, a unei metodologii adecvate stadiului cercetării şi specificului creaţiei populare, a consolidării spiritului ştiinţific în culegerea şi abordarea teoretică a faptului de folclor.

În acelaşi timp, prin soluţiile avansate, prin modul de tratare a culturii populare, prin interpretarea nouă, din unghiuri de vedere şi planuri diverse, prin delimitări şi precizări fin nuanţate, a integrat creaţia de factură folclorică în ansamblul culturii naţionale, determinîndu-i specificul, subliniindu-i valoarea şi originalitatea. De aceea, Ovidiu Bîrlea, asemenea multor altora dintre specialiştii din trecut sau contemporani, şi-a depăşit domeniul restrîns al profesiei, contribuţiile lui fiind asimilate, preluate şi general îmbrăţişate în contextul mai larg al mişcării culturale naţionale, al literaturii, în primul rînd.

Născut la 13 august 1917 în Bîrleşti, com. Mogoş din judeţul Alba, Ovidiu Bîrlea îşi face studiile primare în localitatea natală (1924—1928) şi studiile gimnaziale la Baia de Arieş (1928—1929). La continuă apoi la liceul militar la Tîrgu-Mureş (1929—1937). Studiile universitare le urmează la Bucureşti, unde frecventează, cu întreruperi din cauza concentrărilor şi războiului, cursurile de filologie modernă (1937—1939, 1940—1942). La 1 aprilie 1949 este încadrat cercetător la Institutul de Folclor din Bucureşti, abia înfiinţat. O bună perioadă de vreme (1 ianuarie 1950—1 iulie 1969) îndeplineşte funcţia de şef al sectorului de folclor literar, ceea ce i-a dat posibilitatea să iniţieze şi să participe efectiv la elaborarea planurilor de cercetare, la fixarea direcţiilor în care să fie orientat studiul creaţiei populare, la fundamentarea şi realizarea nemijlocită a lucrărilor de anvergură care aveau să fie publicate sub egida acestui prestigios institut.

Munca la Institutul de Folclor, devenit apoi Institutul de Etnografie şi Folclor şi, acum în urmă, Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice, i-a oferit lui Ovidiu Bîrlea condiţii optime, în primul rînd pentru formarea şi desăvîrşirea sa ca folclorist în adevăratul sens al cuvîntului. Aici îşi completează cunoştinţele, de teren mai ales, în domeniul folclorului literar, îşi însuşeşte tainele folclorului muzical şi coregrafic, îşi defineşte programul de lucru şi de studii, îşi cristalizează concepţia despre folclor, trecînd la tratarea sistematică a tuturor aspectelor lui. Are privilegiul de a lucra alături de figuri distinse ale folcloristicii acelei perioade, personalităţi ce s-au impus cu autoritate în istoria disciplinei, spiritul de echipă ce a dominat în activitatea institutului în perioada dată fiind deopotrivă folositor fiecărui folclorist în parte, inclusiv lui Ovidiu Bîrlea, ca şi cercetării de specialitate, în general. Pentru că, nu e greu de sesizat, folcloristica românească a acelei perioade era dominată de şcoala ştiinţifică creată în interiorul institutului de profil din Bucureşti, în jurul ei formîndu-se un grup numeros de cercetători din toate centrele ţării.

Apariţia, în 1956, a „Revistei de folclor" (din 1964, „Revista de etnografie şi folclor") oferă lui Ovidiu Bîrlea, cu generozitate, cadrul ştiinţific şi spaţiul tipografic necesar desfăşurării unei activităţi publicistice susţinute, multiple, în care distinsul cărturar are prilejul să-şi facă publice ideile, tezele, concluziile cercetărilor efectuate pînă atunci, să sintetizeze bogăţia de date şi informaţii culese, în primul rînd, de pe teren, căruia îi consacrase cea mai mare parte a timpului, sau din despuierea atîtor materiale din arhive şi marile biblioteci. Este prezent în „Revista de folclor" încă de la primul număr al publicaţiei, cu un substanţial studiu despre *Cercetarea prozei populare epice* (1—2/1956), în care enunţă pe larg istoricul culegerilor de proză populară, subliniază meritele înaintaşilor, dar şi lacunele activităţii lor, militează pentru o culegere adecvată, după norme şi criterii bine stabilite şi publicarea ştiinţifică a acestui atît de valoros patrimoniu. Acest studiu defineşte una din direcţiile pe care Ovidiu Bîrlea le va urma cu pilduitoare consecvenţă, anunţă chiar şi prin titlu viitoarea lucrare, de mari proporţii, *Antologie de proză populară epică*, în trei volume (Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966). „Ţelul antologiei — precizează autorul în prefaţă — e de a face cunoscute poveştile noastre în forma lor autentică şi ea se adresează celor cu o pregătire filologică universitară, în primul rînd cercetătorilor, cadrelor didactice folcloriști și studenților de la facultățile de filologie, în nădejdea că va umple o lacună deseori resimțită în acest domeniu" (p. 5). Introducerea, o adevărată cercetare monografică a prozei populare, reia, pe cele peste 100 de pagini, unele din observațiile studiului publicat în revistă, le amplifică, le retușează acolo unde consideră necesar, le dă forma definitivă, ultima opinie a autorului în această atît de discutată problemă. Precizează el însuși (în *Istoria folcloristicii românești*, 1974, p. 574) că antologia „cuprinde o selecție parcimonioasă din cele 2000 povești și povestiri culese între 1950—1962, cu strădania de a da icoana exactă a narațiunilor populare, inclusiv contribuția mimicii și gesturilor", ceea ce nu înseamnă, de fapt, decît reluarea concentrată a pasajului cu care deschide prefața *Antologiei* : „Materialul din această antologie provine în întregime din arhiva Institutului de etnografie și folclor (A.I.F.) și a fost cules între 1950—1962 (nr. 16 a fost inserat ulterior), prin înregistrarea pe bandă de magnetofon (mg) între 1951—1962 și într-o mică măsură la început (1950) pe cilindri de fonograf (fg). Culegerea poveștilor s-a efectuat în cadrul sectorului literar de către Al. Amzulescu, C. Bărbulescu, T. Brill, S. Golopenția, D. Truță și O. B.[îrlea], așa cum se arată de altfel la sfîrșitul fiecărei narațiuni". Ovidiu Bîrlea dă la lumină, de fapt, un materiel de un interes științific excepțional, un model al genului și metodei, un instrument de lucru de neînlocuit pentru orice cercetare. Pentru toate aceste calități, antologia a fost bine primită, numeroase note și recenzii salutînd apariția acestei lucrări de referință (majoritatea acestora sînt enumerate de Iordan Datcu în *Dicționarul folcloriștilor*, vol. I, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 71).

Urmărind să extindă aria de adresabilitate, să ofere unui public cît mai larg imaginea fidelă a basmului popular românesc în forma lui autentică și în viețuirea lui contemporană, Ovidiu Bîrlea transpune literar cîteva piese selecționate din masiva antologie, cărora le adaugă și două din textele publicate ca anexă la sus amintitul studiu din „Revista de folclor" și le tipărește sub titlul nepretențios și prea puțin inspirat pentru scopul căruia îi este destinat, *Petrea Făt-Frumos. Povești populare românești* (București, Editura pentru Literatură, 1967).

Din păcate, această selecție nu s-a bucurat de o primire prea entuziastă. Fiind socotită o lucrare de popularizare, specialiștii nu i-au acordat importanța cuvenită, nu au sesizat plusul de noutate pe care-l aducea în seria bogată a reeditărilor de proză populară, nu au intuit că lucrarea poate constitui un model menit să asigure difuzarea largă a textului autentic, în trăirea lui firească, contribuția notabilă a unui astfel de experiment în formarea gustului pentru aprecierea textului folcloric așa cum circulă el în mediile populare, în cultivarea cititorului și deprinderea lui cu produsul folcloric în existența lui vie, dinamică, reală, fără stilizări și șlefuiri care să-l apropie de basmul cult sau de exigențele cititorului de literatură de autor.

De altfel, nici nu este de mirare, pentru că, trebuie s-o recunoaștem, o critică specializată la dimensiunile optime, necesare, profesionalizată, cu metode și criterii proprii, specifice obiectului, nu s-a cristalizat încă în folcloristica românească. Nici din cealaltă parte nu s-au semnalat ecouri, critica literară ocolind, de obicei, lucrările de folclor, considerîndu-le prea specializate și, ca atare, lăsîndu-le pe seama publicațiilor de profil și a cercetătorilor. Deși puntea întinsă de Ovidiu Bîrlea nu a fost folosită și pusă în valoare așa cum era de așteptat, experimentul este un fapt real, cu o valoare științifică și culturală deosebită, cu posibilitatea, oricînd, ca orice lucru bine făcut, de a-și împlini rosturile.

Pe aceleași coordonate ale preocupărilor pentru proza populară se înscrie și remarcabila sinteză *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, (București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976), lucrare reprezentativă atît pentru activitatea generală a autorului, cît și pentru folcloristica contemporană.

Revenind, după această lungă dar, am socotit noi, necesară paranteză, la activitatea publicistică desfășurată de Ovidiu Bîrlea în coloanele „Revistei de folclor", „de etnografie și folclor" mai apoi, notăm două importante studii cu caracter metodologic : *Cîteva considerații asupra metodei filologice în folcloristică* (3/1957) și *Principiile cercetării folcloristice* (3/1966), studii a căror substanță va fi dezvoltată apoi în cunoscuta lucrare *Metoda de cercetare a folclorului* (București, Editura pentru Literatură, 1969), carte de inițiere, în intenția declarată a autorului, dar și de ancorare mai amănunțită, în realitate, a unor criterii de culegere și cercetare a creației noastre populare. Alte două studii publicate în revista de profil, *Diferențierea teritorială a liricii populare* (3/1967) și *Miorița colindă* (5/1967) marchează abordarea dintr-o nouă perspectivă a textului folcloric, pătrunderea mai adîncă în specificitatea fenomenului analizat, anunțînd, poate, excelenta carte *Poetică folclorică* (București, Editura Univers, 1979), deschizătoare a atîtor posibilități de interpretare și punere modernă în valoare a virtuților creației populare.

În sfîrșit, ultima secvență tematică a colaborării la revistă o constituie articolele și studiile consacrate problemelor de istorie a folcloristicii. Majoritatea acestora sînt ocazionale : *Cincizeci de ani de la moartea lui S. Fl. Marian* (3/1957), *Dumitru Caracostea* (6/1964), *Gheorghe Cernea* (4/1965), *Ion Mușlea* (1/1967).

De Dumitru Caracostea și Ion Mușlea îl leagă anii de studii și de formare, de colaborare științifică mai strînsă, fapt pentru care, îndeplinindu-și, în primul rînd, o datorie morală, dar și una științifică, Ovidiu Bîrlea își asumă sarcina de a definitiva unele lucrări începute de cei doi folcloriști înaintași. Așa au văzut lumina tiparului : *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu* (București, Editura Minerva, 1970) și *Problemele tipologiei folclorice* (aceeași casă de editură, 1971).

Cu prilejul aniversării centenarului înființării înaltului for de știință și cultură al țării a fost scris și studiul monografic, foarte temeinic documentat, *Academia Română și cultura populară* (5—6/1966).

Aceeași tematică a problemelor de istorie a folclorului și folcloristicii este tratată și în articolele : *Folclorul și unele probleme ale dezvoltării poporului român* (1—2/1959) și *Folclor și istorie* (1/1966). Constatăm iarăși o preocupare constantă, de durată, care va pregăti cu migală elaborarea și publicarea unei noi lucrări : *Istoria folcloristicii românești* (București, Editura Enciclopedică Română, 1974), care reține atenția prin informația bogată, prin viziunea proprie a periodizării domeniului cercetat, prin aprecierile originale ale activității unora din folcloriștii noștri, unde criteriul cel mai important rămîne, totuși, metoda de culegere adoptată.

Activitatea publicistică a lui Ovidiu Bîrlea nu s-a rezumat la coloanele „Revistei de etnografie și folclor". Prestigiul de care se bucură soliditatea studiilor și a articolelor sale au făcut să i se deschidă cu generozitate paginile multor altor publicații sau volume colective. Aci publică cîteva dintre studiile sale de referință, între care cele mai cunoscute și utilizate în lucrări ulterioare : *Folclorul în „Țiganiada" lui I. Budai-Deleanu*, în volumul colectiv *Studii de folclor și literatură* (București, Editura pentru literatură, 1967, p. 497—576) ; *Colindatul în Transilvania* și *Cîntecele rituale funebre din ținutul Pădurenilor (Hunedoara)* (în „Anuarul etnografic al Transilvaniei pe anii 1965—1967" și, respectiv, 1968—1970) etc.

Între cărțile purtînd semnătura lui Ovidiu Bîrlea mai sînt de semnalat cîteva antologii de texte : *Snoave și ghicitori* (București, Editura Tineretului, 1957), *Proverbe și zicători românești* (București, Editura Didactică și Pedagogică, 1966), *Horea și Iancu în tradiția și cîntecele poporului* (împreună cu Ion Șerb, București, Editura Eminescu, 1972). De asemenea, încă două lucrări cu caracter teoretic, de o originalitate neîndoielnică, bine apreciate și primite de critica de specialitate : *Poveștile lui Creangă* (București, Editura pentru Literatură, 1967) și *Eseu despre dansul popular românesc* (București, Cartea Românească, 1982). Aceste două ultime lucrări vin să întregească paleta și așa foarte bogată a preocupărilor lui Ovidiu Bîrlea pentru cele mai variate aspecte ale folclorului românesc, pentru elucidarea unora dintre cele mai dificile probleme ale lui.

Cu toate acestea, măsura caracterului larg cuprinzător al operei lui Ovidiu Bîrlea, intenția lui prezentă în fiecare lucrare în parte și enunțată cu fiecare prilej, aceea de a realiza o privire de ansamblu, într-un tot unitar, asupra folclorului românesc, se materializează în cele două impresionante volume, semnificativ intitulate, *Folclorul românesc* (București, Editura Minerva, I, 1981 ; II, 1983). Ce a urmărit prin publicarea acestui important tratat ne-o spune autorul însuși cînd afirmă : „. . . am conceput o sinteză în două volume, în care am urmărit să fie puse în lumină rolul funcțional al fiecărei specii folclorice și mai cu seamă caracteristicile stilistice împreună cu modalitățile compoziționale de structurare poetică, menite să exprime cît mai adecvat tematica abordată în atare mijloace poetice. În subsidiar, am încercat și evaluări cronologice în legătură cu originea și vechimea speciilor folclorice, a unor categorii tematice și stilistice, evident cu aproximația pe care o îngăduie acest domeniu" (p. 9).

Îmbucurător, intențiile își găsesc justificare în opera propriu-zisă ; *Folclorul românesc* reprezintă ceea ce Ovidiu Bîrlea consideră a fi sinteza cunoștințelor și cuceririlor de pînă acum ale folcloristicii noastre, reprezintă, în fapt, finalizarea unor îndelungi cercetări și meditații, a confruntării de opinii, a cristalizării și impunerii unui punct de vedere personal în domeniu.

Nu încape nici o îndoială, opera de pînă acum a lui Ovidiu Bîrlea nu este scutită de unele lacune, de puncte de vedere discutabile.

Ceea ce rămîne însă, ceea ce este valabil, nou, original, atestă contribuția remarcabilă a lui Ovidiu Bîrlea la dezvoltarea folcloristicii românești contemporane, la mai temeinica înțelegere, cunoaștere și interpretare a folclorului românesc.

Și aceasta în condițiile în care ne aflăm în fața unei opere deschise, căci Ovidiu Bîrlea, aflat în plină putere creatoare, nu și-a spus încă ultimul cuvînt.

AL. DOBRE

CRONICA DISCULUI

Tiberiu Alexandru *

1. *BALLADES ET FÊTES EN ROUMANIE/BALLADS AND FESTIVALS IN RUMANIA*. Enregistrements, photographies et texte de JACQUES BOUËT, Maître-assistant à l' Université Paul Valéry de Montpellier et BERNARD LORTAT-JACOB, Chargé de Recherches au CNRS. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme, Collection fondée par Gilbert Rouget. Directeur de la collection: HUGO ZEMP. Le Chant du Monde — CM/801, LDX 74846/47, Paris, 1985

Tehnicile moderne de înregistrare pe bandă magnetică și pe disc microsion s-au dovedit extrem de folositoare și culegerilor de folclor. De vreme ce cu bătrînul fonograf Edison nu se puteau înregistra, pe un cilindru obișnuit, piese mai lungi de aproximativ două minute, iar pe o față a discului standard (cu diametrul de 25 cm și 78 ture/minut) încăpeau abia ceva mai mult de trei minute, se înțelege că o baladă ori un basm, mai lungi decît aceste durate-limită, nu puteau fi înregistrate decît fragmentar. Și dacă pentru o baladă sau pentru o doină propriu-zisă, bunăoară, se „sacrifica" un cilindru întreg ori o întreagă față de disc, cîntecele, jocurile ori alte categorii ale folclorului muzical erau înregistrate, din motive de economie, cîte două, cîte trei ori chiar mai multe, pe suprafața unui cilindru de fonograf ori pe fața unui disc de gramofon. Fosta Arhivă de Folklore a Societății Compozitorilor Români a înregistrat cîteva sute de fețe de disc, comandate caselor editoare de specialitate; după o socoteală a Luciliei Georgescu: 851 de fețe, cu un total de 1 784 de piese (v. „Revista de etnografie și folclor", nr. 6/1968). Între aceste prețioase documente sonore — actualmente în păstrarea Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice — se află și numeroase balade, nici una însă, prin forța lucrurilor, înregistrată în întregime. Este de la sine înțeles că înregistrările de scurtă durată se fac în paguba variațiilor proprii cîntecului popular, deosebit de vii și de semnificative în cazul unor creații de formă liberă-improvizatorică, cum sînt, în primul rînd, baladele și doinele. Audierea culegerii de față, care are, între altele, șapte balade, dintre care cinci înregistrate în întregime, prilejuiește, în chip firesc, asemenea reflecții.

Ballades et fêtes
en Roumanie
Ballads and festivals
in Rumania

Albumul citat cuprinde două discuri LP de 30 cm, însoțite de o seamă de fotografii, textele versurilor în original și în traducere franceză, harta țării și a zonei de proveniență a materialelor, folositoare explicații ilustrate cu sugestive scheme și exemple muzicale, întregite de o discografie (4 titluri) și de o bibliografie (12 titluri), imprimate pe cele patru fețe ale mapei și într-o plachetă de 20 de pagini, formatul 29/29 cm, cusută în interiorul mapei. La sfîrșit se află un scurt rezumat în limba engleză. Sînt, cu totul, 13 piese: o poezie de salut la adresa folcloriștilor francezi, improvizată de Marin Căleață-Căpățînă din Celei

---

* Fotografiile coperților: Dan Alexandru.

(Olt), voce și chitară, cîntată pe o melodie de „dragoste”, baladele *Voica* și *Miu Haiducu*, în interpretarea aceluiași valoros rapsod; baladele *Șarpele* și *Scorpia*, înregistrate la Blejești și Tămășești (Teleorman) de la Constantin Staicu, voce — vioară, acompaniat în primul caz de țambal și acordeon, iar în al doilea caz de vioară secundă, țambal și contrabas; balada lui *Tanislav*, înregistrată la Zănoaga (Dolj) de la Constantin Buică, voce și vioară, acompaniat de chitară; cîntecul lui *Ghiță Cătănuță*, înregistrat la Șuțești (Brăila) de la Vasile Buzatu, voce, acompaniat de două viori, țambal și contrabas și balada haiducului *Radu Anghel*, înregistrată în orașul Alexandria (Teleorman) de la Marin Mielu, voce și vioară, acompaniat de vioară secundă, țambal mare și contrabas, cîntată pe o melodie de doină propriu-zisă, așa cum sînt cîntate multe variante ale acestei balade de creație mai recentă; în schimb toate celelalte balade sînt cîntate în „recitativul epic” (C. Brăiloiu), propriu vechilor noastre „cîntece bătrînești”, cum le numește poporul. Discurile mai cuprind: un cîntec ceremonial de nuntă *(Ia-ți, mireasă, ziua bună)* și un cîntec ocazional de nuntă pe o melodie de „dragoste” *(Dragile neichii copile)*, cîntat pe drum, înregistrate la o nuntă din Videle (Teleorman) și la altă nuntă din Blejești (Teleorman) de la Radu Tiță, voce și vioară, acompaniat de țambal și acordeon, prima dată, și de vioară secundă, țambal și acordeon, a doua oară; de asemenea două jocuri (hore), înregistrate la Cartojani (Teleorman) de la Mielu Staicu, vioară, acompaniat de acordeon și contrabas. De notat că cele două cîntece de nuntă au fost înregistrate „pe viu”, în decursul desfășurării unor nunți țărănești. „Pe viu”, la masa mare a nunții, a fost înregistrată și balada *Scorpia*. De aci o sporită valoare a acestor documente, riguros autentice. Este de asemenea de subliniat faptul că cercetătorii nu au intervenit cu nimic în înregistrările sonore (așa cum de altfel se cade), și nici în cazul fotografiilor pe care le-au luat, documente strict autentice și ele.

Textul explicativ, scris cu competență, se referă exclusiv la balade, de fapt cele mai valoroase piese ale culegerii. Autorii le supun la o analiză succintă, relevînd în mod deosebit înfățișarea muzicală, cu părțile *parlato*, „zise”, cum se spune, și părțile „cîntate”, stăruindu-se asupra stilului recitativ, ilustrat de un sugestiv tabel sinoptic, cu scheme și exemple muzicale. Urmează o seamă de pertinente informații despre latura lor instrumentală, pe care îndeosebi Jacques Bouët o cunoaște foarte bine: dînsul este autorul unui interesant și valoros eseu despre tehnica lăutarilor noștri, intitulat *Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain* (publicat în „Studii de muzicologie”, vol. 9/1973, p. 351—400, cu numeroase exemple muzicale, între care 34 de transcrieri).

Versurile tuturor pieselor vocal-instrumentale sînt transcrise și bine traduse în limba franceză, tălmăcire care respectă metrica versului nostru popular. Fragmentele *parlato* sînt redate cu caractere aldine (grase), iar fragmentele în recitativ *recto tono* cu aldine italice (cursive grase). Ar fi fost de dorit ca și interjecțiile și silabele de anacruză: *ai, băi, lele, nene* ș.a.) să fi fost marcate într-un fel oarecare, negreșit plasate în afara versurilor propriu-zise din care nu fac parte; de asemenea ar fi fost util să fi fost marcate și silabele de întregire ale unora din versurile catalectice: *mĭ, mĭi, ĭ* etc., și acestea fiind artificii determinate de cîntare. În transcrierea textelor românești, făcută pare-se după înregistrările sonore, s-au strecurat o seamă de mărunte greșeli. Nu zăbovesc asupra lor și nici asupra unor traduceri discutabile, licențe poetice pe alocuri.

Antologia sonoră muzical-literară de față sporește, în chip fericit, publicațiile de peste hotare închinate folclorului românesc, arareori făcute cu atîta grijă și competență. Cei doi muzicieni francezi, Jacques Bouët și Bernard Lortat-Jacob, merită îndreptățite laude. Opera lor a fost de altminteri cinstită cu *Grand Prix du Disque*, decernat de Academia Charles Cros.

Înregistrările au fost făcute în anii 1980 și 1981, cu sprijinul Academiei Republicii Socialiste România și al Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice.

2. *MAGYARORSZÁGI ROMÁN NÉPZENE/RUMANIAN FOLK MUSIC FROM HUNGARY/MUZICĂ POPULARĂ ROMÂNEASCĂ DIN UNGARIA*. Gyűjtötte és szerkesztette : SEBŐ FERENC/Culegere și redactare : FERENC SEBŐ. Hungaroton SLPX 18077 Stereo, Budapesta, 1984

Un disc stereo LP de 30 cm, cu 33 de piese înregistrate de la 28 de informatori din 3 localități, o broșură cu 28 de pagini în formatul 30/30 cm cu text explicativ în limbile maghiară, română și engleză, cu notațiile muzicale ale tuturor pieselor înregistrate (mai puțin o paparudă cîntată de copii), cu versurile pieselor vocale în limbile română și în traduceri în limbile maghiară și engleză, o succintă bibliografie și 20 de fotografii ale informatorilor principali, dintre care trei scene de dans și o scenă de culegere. Li se alătură fotografia de pe coperta mapei (recto): un dans surprins pe o uliță din Micherechi. Celelalte fotografii sînt imprimate pe fețe interioare ale mapei. Pe ultima copertă a mapei (verso) se află cuprinsul discului și numele informatorilor cu anul nașterii. Într-un cuvînt este un model de antologie sonoră științifică.

MAGYARORSZÁGI
ROMÁN NÉPZENE
RUMANIAN FOLK MUSIC
FROM HUNGARY
SEBŐ

Textul explicativ este prefațat de bine cunoscutul etnomuzicolog maghiar Bálint Sárosi, de fel din Racu (Harghita), cu studii făcute și la Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu" din București, bun cunoscător al limbii române și al folclorului muzical românesc, pe care-l popularizează cînd și cînd pe undele radiodifuziunii maghiare. Alte informații utile, între care și cu privire la fiecare document în parte, sînt iscălite de Ferenc Sebő, culegătorul materialelor folclorice și redactorul culegerii de față.

Din introducerea lui Bálint Sárosi, aflăm localitățile de la frontiera răsăriteană a țării în care trăiesc români, maghiari și alte naționalități: Bedeu (Bedő), Vecherd (Vekerd), Săcal (Körösszakál), Apateu (Körösszegapáti), Pocei (Pocsaj), Leta Mare (Léta) și Jaca (Zsáka) din județul Hajdú-Bihar; Bătania (Battonya), Aletea (Elek), Giula (Gyula), Chitighaz (Kétegyháza), Lökösháza, Micherechi (Méhkerék) și Otlaca-Pustă (Pusztaottlaka) din județul Bichiș (Békés) și Cenadu Unguresc (Magyarcsanád) din județul Csongrád. Localitățile se află în preajma frontierei, învecinate cu județele românești Bihor și Arad.

Tradiția muzicală românească — ni se spune — se păstrează cel mai bine în comuna Micherechi, locuită aproape numai de români. Viața culturală a românilor din Ungaria se desfășoară într-o seamă de formații artistice de amatori, precum și în cadrul școlilor. „Capacitatea de reînnoire — mereu necesară în muzica populară — este recompensată de emisiunile de radio și televiziune. Românii din Ungaria pot cunoaște azi muzica populară mai ales prin intermediul posturilor de radio și televiziune bucureșteană, sursă de reîmprospătare pe cît de comodă, pe atît de dezavantajoasă pentru uniformizarea muzicală pe care o rezultă". Această înrîurire se vădește mai ales în cîntecele propriu-zise, nu o dată de foarte mare răspîndire, mai ales în Transilvania și în Banat, ca de pildă cunoscutul cîntec „Cătălină, Cătălină" sau „Inimă, de ce nu mori", respectiv „De s-ar afla cineva", aci într-o variantă instrumentală cîntată din vioară solo. Acesta din urmă este foarte răspîndit și la maghiari, larg popularizat după un cîntec de înstrăinare cules de Béla Bartók în 1906 din Giula, cu versurile „Elindultam szép hazámból" („Am plecat din casa-mi frumoasă"). Asemenea melodii *parlando-rubato*, cu ritm și mișcare libere, sînt numite „doine", ca peste tot, dar și „hore", ca în multe meleaguri transilvănene. O doină propriu-zisă este însă *Hora mortului*, cîntată din vioară solo de Teodor Covaci, vestit lăutar din Micherechi, distins cu medalia Pentru cultura socialistă și titlul de Maestru al artei populare. „Aceasta este o horă. «O mamă cu tri feciori...» — așa se cîntă pe românește. Mai bine-zis, așa se *cînta*. Aceasta e o melodie foarte veche", a mărturisit informatorul în 1981, iar peste un an (1982) a mai adăugat cele ce urmează: „La Micherechi, această melodie se cînta în familiile muzicanților; bătrînii (bace Gála, fratele meu mai vîrstnic, Ioan, și tatăl meu) dar și eu am preluat melodia de la predecesori. Aceasta este o melodie pe care muzicanții o cîntau exact ca femeile cînd boceau la mort în noaptea de priveghi. Atunci muzicanții cîntau — la fel — acolo, imediat lîngă sicriu. Dar femeile boceau aparte, după altă melodie. Melodia pe care o știu eu, o cîntau numai muzicanții". Este o melodie tipică de doină, cu caracter recitativ, cu finala stăruitor repetată, pietrificată însă într-o structură de trei rînduri melodice (A Avar. B). Iată așadar la românii din Ungaria, ca și la românii din Iugoslavia (v. nr. 2/1956 al revistei, p. 203), o doină propriu-zisă instrumentală păstrată în cadrul ritualului funerar.

Muzica discului comentat a fost înregistrată în anul 1981, după mai multe deplasări la fața locului făcute de Ferenc Sebő, un înzestrat muzician, totodată conducătorul unei cunoscute formații folclorice de club care-i poartă numele. Iată ce ne spune dînsul în această privință: „M-am angajat cu bucurie la sarcina redactării unui disc care să prezinte muzica românilor din Ungaria în stadiul ei actual, căci prietenilor mei, care trăiesc în județul Bichiș, le sînt recunoscător și le datorez toată stima. Fiindcă pentru tinerii care au făcut cunoștință cu muzica populară pe la începutul anilor șaptezeci, tocmai muzica lor a însemnat una dintre primele școli în acest sens, deschizînd prin melodiile acestea drumul spre alte muzici tradiționale țărănești. Pe lîngă culegerile făcute aici în deceniul trecut (la Otlaca-Pustă, Chitighaz, Aletea și Micherechi) una dintre impresiile personale de o viață se leagă de momentul cînd *Teodor Covaci* m-a primit să cînt împreună cu dînsul, pe parcursul a cîtorva zile, cît ținuse un șir de nunți din Micherechi. Așa am avut prilejul să urmăresc chiar « din interior » viața tradiției, completîndu-mi cunoștințele acumulate în timpul colecționărilor". Iată, așadar, că la începuturile micilor dar valoroaselor formații muzicale de tineri intelectuali, care cultivă cu însuflețire, în cel mai autentic spirit, muzica populară maghiară, cu osebire cea din Transilvania, și, nu o dată, muzica populară românească, se află folclorul nostru!

Pentru discul de față Ferenc Sebő a selecționat, din materialele pe care le-a cules, piese din Micherechi (15), Chitighaz (3) și Aletea (15). În afara celor despre care a fost vorba, mai întîlnim cele ce urmează:

Jocul „turcii" de Crăciun și Anul Nou din Micherechi, cîntat din vioară, fluier și tobă, la care se adaugă clămpănitul măștii. Un sătean în vîrstă istorisește: „Am făcut turca dintr-o bucată de lemn. I-am pus coarne, i-am făcut fălcile, din canapea am scos cuiele decorative, din acestea am făcut dinții turcii, i-am pus urechi de iepure, pe coarne am pus țingalăi (zurgălăi), apoi luam o fustă, cu care îmbrăcam turcașul". Alaiul de turcă, „banda turcii", era alcătuit din „chișbirău", care cerea gazdelor îngăduință să intre în casă, din patru colindători, un toboșar, un „highiduș" (viorist), un fluieraș și o „iapă", însoțitorul care purta traista în care se adunau darurile: după datină, un cîrnat aninat de grindă, pe care turca trebuia să-l apuce cu „botul" și să-l coboare. Dacă gazdele le dădeau bani, îi aruncau pe podele, de unde îi aduna tot turca, cu botul ei.

O „păpărugă" din Micherechi, practicată în vreme de secetă de copii. Cîntecul lor poartă pecetea autenticității, în pofida unor intonări neprecise, o interesantă parafonie.

Ceremonialul nunții este prezent printr-un „marș", de fapt jocul *Ardelenescu*, cîntat din vioară, însoțit de o bogată ambianță sonoră: strigături, chiuituri, bătăi din palme și tropotul nuntașilor care joacă, urmați de muzicanți; cîntecul de rămas bun al miresei, cîntat din vioară și din gură și dansul miresei, jucată rînd pe rînd de nuntași și „răscumpărată" cu daruri. Le cîntă doi viorişti: un „primaș" și un „contraș". Toate au fost culese în Micherechi.

Din folclorul obiceiurilor mai întîlnim: un foarte răspîndit cîntec de stea („colindă" sau „colindare") și o frumoasă „corindă" despre cei trei păcurari (Miorița), amîndouă din Aletea. Alături de doina instrumentală de înmormîntare din Micherechi, despre care a fost vorba, aflăm un impresionant bocet, frumos cîntat de o nevastă din Aletea.

În afară de cele două cîntece propriu-zise deja pomenite (cel din vioară din Micherechi și cel vocal din Aletea), se mai află pe disc un cîntec vocal din Micherechi, un cîntec instrumental cîntat de un clarinetist din Chitighaz, precum și două cîntece și o „horă de danț" (ca cele bihorene), cîntate de o femeie din Aletea.

În vreme ce cîntecele propriu-zise nu sînt, în general, tipice, jocurile sînt totodată și foarte frumoase și caracteristice. În legătură cu acestea, redactorul discului îl citează pe coreologul György Martin, o autoritate în materie: „În privința dansului popular și a muzicii instrumentale [de dans], tradițiile românilor din Ungaria pot fi împărțite în două părți bine diferențiate. În părțile de mai spre nord, tradițiile populare din Micherechi, Pocei, Bedeu, Săcal, Apateu aparțin zonelor folclorice ale dialectului muzical și de dans bihorean, pe cînd mai spre sud dansurile și muzica de dans popular din Aletea, Chitighaz, Otlaca-Pustă, Bătania și Cenadul Unguresc reprezintă marginea apuseană a zonei arădene și bănățene". Trebuie adăugat că aceeași repartizare teritorială este valabilă și pentru celelalte categorii folclorice ale românilor din Ungaria.

Au mai colaborat la editarea acestui remarcabil disc traducătorii Alexandru Hoțopan, Edda Illyés și Rudolf Fischer, fotograful György Hegedűs și tehnicienii specialiști Monika Feszler, István Zakarias, Endre Mosó și György Pálfi.

3. *MUSIK DER PONTOS-GRIECHEN, NORDGRIECHENLAND/ MUSIC OF THE PONTIC GREEKS, NORTHERN GREECE/ MUSIQUE DES GRECS DU PONT, GRÈCE DU NORD.* Aufnahmen und Kommentar/Recordings and commentary/Enregistrements et commentaire : CHRISTIAN AHRENS. Museum Collection Berlin. Editor : ARTUR SIMON. Musikethnologische Abteilung Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. MC 5 Stereo, Fabrikation : TELEDEC „Telefunken-Decca" Schallplatten GMBH, Hamburg, TST 78071 (f.d.)

Discul de faţă, al cincilea al valorosului serial berlinez „Museum Collection" este închinat folclorului grecilor din ţinutul Pontului, o fişie muntoasă de coastă a sud-estului turcesc al Mării Negre, lungă de mai bine de 700 km, de la Ayancik, aflat la vreo 60 de km vest de Sinop, pînă la frontiera cu R. S. S. Gruzină. După eruditul etnomuzicolog englez Laurence Picken (*Folk Musical Instruments of Turkey*, London, Oxford University Press, 1975, p. 337), aci s-a dezvoltat o cultură specifică, plămădită din străvechi elemente greco-bizantine şi laze (georgiene), cărora li s-au adăugat, mai tîrziu, o seamă de elemente turceşti, mai ales după cucerirea Trebizondei de Mohamed al II-lea (1461). Ca urmare a războiului greco-turc din 1921, grecii din Turcia au fost expulzaţi, în vreme ce mare parte a populaţiei turceşti din Grecia a fost repatriată. Se socoteşte că în anii 1921—1922 aproximativ un milion de greci din Pontos s-au aşezat în Grecia, cei mai mulţi în nord, în Macedonia. O parte din pontieni s-au refugiat în U.R.S.S., ca în decursul celui de-al doilea război mondial să imigreze în metropolă. Deosebit de mîndri, grecii pontieni îşi păstrează cu fervoare fiinţa etnică. Se socotesc descendenţii vechilor colonişti, adevăraţii moştenitori şi reprezentanţi ai culturii greceşti antice. (Dialectul lor păstrează, de fapt, multe reminiscenţe ale vechii limbi elene, în vreme ce greaca modernă s-a îndepărtat în mai mare măsură de străvechea ei obîrşie.)

Muzica grecilor din Pontos, gravată pe cele două feţe ale discului de faţă, un LP de 30 cm, a fost culeasă de Christian Ahrens în septembrie—octombrie 1972 şi august—septembrie 1973 în nordul Greciei. Din cele 580 de piese pe care le-a cules, a selecţionat pentru disc treisprezece, din opt localităţi, toate din Macedonia. Le însoţeşte cu o bogată documentaţie, tipărită într-o broşură de 24 de pagini, formatul 26,5/27 cm, în limbile germană (versiunea originală) şi în traduceri în limba engleză (de Richard G. Campbell) şi în limba franceză (de Colette Pfeiffer), căreia i se alătură un pliant de patru pagini de acelaşi format, pe hîrtie cretată, cu 6 notaţii muzicale, harta ţinutului Pont, harta din partea de miazănoapte a Greciei, cu localităţile principale, cele din care provin exemplele subliniate şi 7 fotografii: un alai de nuntă, trei scene de dans şi trei executanţi din instrumente: *lyra*, *floghera* şi *violi*, cărora li se alătură fotografia de pe coperta mapei (recto): *touloum*. (Hărţile şi fotografiile au fost făcute de Ursula Ahrens.) După utile informaţii despre pontieni şi viaţa lor muzicală, muzica şi instrumentele muzicale, condiţiile de înregistrare şi de selectare a materialului, ni se dau, la fiecare piesă în parte, o seamă de preţioase amănunte: titlul piesei, numele informatorului cu anul naşterii şi meseria, explicaţii asupra piesei şi execuţiei, precum şi traducerile pieselor vocale. (Am fi fost mai cîştigaţi dacă autorul şi-ar fi luat osteneala să reproducă şi originalele greceşti, traduse, ni se spune, de Eleni Adamopoulou şi Georgios Savvidis.)

MUSIK DER
PONTOS-GRIECHEN
NORDGRIECHENLAND
MUSEUM
COLLECTION
BERLIN

Dintre cele treisprezece piese ale discului, doar trei sînt vocal-instrumentale, toate celelalte fiind pur instrumentale. Această proporţie ilustrează spusele autorului, cînd afirmă că cea mai mare parte a muzicii pontienilor este instrumentală: din cele 580 de piese pe care le-a cules, mai bine de 75% sînt instrumentale.

Instrumentele de muzică originale ale pontienilor sînt *lyra* şi *touloum*.

Despre vioara specifică pontienilor, *lýra tu Póntu* sau *Pondiaki lýra*, cu cutia de rezonanţă îngustă, aproape dreptunghiulară, am mai scris în cronica discurilor lui Wolf Dietrich:

Orient/ Okzident, din aceeași colecție (v. revista noastră nr. 2/1986, p. 189). Adaug că cele trei coarde acordate în cvarte, întinse deasupra unei taste (limbi) de mărimi și forme felurite, sînt călcate cu vîrful (buricul) degetelor, ca la vioară, spre deosebire de *lyra* piriformă din Creta și de pe alte meleaguri grecești, similară cu *gădulka* bulgărească și cu *lirica* iugoslavă, la care coardele sînt scurtate prin apăsarea lor laterală cu unghiile. Obișnuit se calcă cîte două strune deodată, de unde paralelismele de cvarte care caracterizează interesanta polifonie pontică. Cînd un crîmpei de melodie este cîntat pe o coardă, în vreme ce vecina ei răsună liberă, rezultă un ison temporar, fie deasupra, fie mai ales dedesubtul liniei melodice. Arcușul este ținut ca cel al contrabasului. Mîna instrumentistului asigură și tensiunea necesară șuviței de păr, al cărei capăt dinspre mîner este învelit într-un manșon de piele. Aceeași vioară populară, cu aceeași tehnică de execuție și același stil de cîntare polifonică o întîlnim și la turcii din Pontos, care o numesc *kemençe* sau *Karadeniz kemençesi* (vioara Mării Negre). Etnomuzicologul elvețian Samuel Baud-Bovy, autorul valorosului compendiu *Essai sur la chanson populaire grecque*, Nauplie, Fondation Ethnographique du Péloponnèse, 1983 (recenzat în revista noastră, nr. 1/1986, p. 71—75), observă că în cîntecele tradiționale ale grecilor pontieni, *lyra* este întotdeauna numită *kemençe (kemendjé* în ortografia D-sale) sau *kémentzès*, de unde părerea că abia după imigrarea pontienilor pe pămînt grecesc instrumentul a primit numele de *lyra*, în speță *lyră pontică*. Este de neînchipuit viteza cu care mînuiesc arcușul instrumentului, atît grecii cît și turcii, cînd interpretează jocuri deosebit de iuți. S. Baud-Bovy îl citează pe emeritul muzician turc Ahmed Adnan Saygun, care a numărat la un *horon* — dans cunoscut atît turcilor cît și grecilor — pînă la șapte mișcări de du-te-vino ale arcușului pe secundă! În discul de față auzim *lyra* singură, cîntînd un dans numit *serenitsa*, sau însoțind glasul executantului, în alte două dansuri: *omal diplo* și *tik diplo*, precum și într-un cîntec de nuntă înrudit cu doina noastră propriu-zisă: un *makris skopos*, cum s-ar spune „cîntec lung", înrudit totodată cu „cîntecul lung" al turcilor: *uzun hava*. De la o vreme *lyra* pontică este ici-colo înlocuită de o vioară bastardă, ceva mai mică și mai îngustă, cu gîtul ceva mai scurt decît vioara obișnuită. Este acordată tot în cvarte. I se spune *violi* și este ținută vertical, ca și *lyra*, iar arcușul este fie ca cel al acesteia, fie un arcuș obișnuit, modificat însă la talon, spre a se putea obține tensiunea părului cu mîna. *Violi* este și numele viorii obișnuite, cu patru coarde acordate în cvinte, preluată, ne spune autorul, după stabilirea pontienilor în țara-mamă. O vedem împreună cu un clarinet *(klarino)* și o tobă mare *(daouli)* în fruntea alaiului de nuntă din fotografia pomenită; aceeași formație o auzim interpretînd un *kotsari*, joc deosebit de iute, pare-se de obîrșie caucaziană. Clarinetul, acompaniat doar de o tobă, îl întîlnim în dansul *kiurtsias*, al cărui nume îi trădează originea georgiană. Un cîntec de ascultat, „de masă" cum i se spune, *epi trapezios*, alcătuit dintr-un preludiu cu ritm și mișcare libere așijderea *taximului* (este poate chiar un *taxim)*, urmat de un joc, este cîntat din vioară însoțit de *laghouto*, o lăută cu frete, cu patru perechi de coarde. În exemplul de pe disc, ea dublează la octava inferioară melodia viorii. În acest gen de cîntări întîlnim nu o dată întorsături ce amintesc doina noastră: în discul de față într-un *epi trapezios* cîntat din vioară solo, precum și într-altul cîntat din cimpoi. Nu demult a fost adoptată vestita lăută cu gît lung a muzicii ușoare grecești, *bouzouki*. Grecii pontieni repatriați din U.R.S.S. cîntă sporadic și din acordeon.

Cimpoiul grecilor din Pontos are carabă dublă, cu cîte cinci găuri pentru degete pe fiecare țeavă, ceea ce îngăduie și cîntarea polifonică; este însă lipsit de bîzoi. I se spune *touloum*, ca și cimpoiului întru totul asemănător al turcilor, numit *tulum*, ceea ce în turcește înseamnă „burduf", respectiv „foale". (De remarcat că cimpoiul românilor istrieni, descris de Teodor T. Burada *(Opere*, vol. IV, București, Editura Muzicală, 1980, p. 181), așijderea cu carabă dublă și fără bîzoi, este numit *foale.)* Din cimpoi sînt cîntate două jocuri *serra* deosebit de iuți și acestea, dansate cu virtuozitate, cu multe și complexe figuri altetice. Pontienii adaugă jocului *serra* epitetul *pyrichios choros*, socotindu-l derivat din străvechiul *piric*, faimosul dans războinic al vechilor greci.

Dansurile cele mai răspîndite, obișnuit cîntate, sînt *tik*, dansul preferat cu deosebire, și *omal*; acesta din urmă — ne spune Baud-Bovy — a păstrat în dialectul pontic înțelesul antic de „cîmpie" *(omalón)*. Și unul și altul pot fi simple *(mono)* sau „îndoite" *(diplo)*, respectiv mai iuți și cu figuri de dans mai complicate. Cele două dansuri *omal diplo* și *tik diplo* sînt vocal-instrumentale (voce și *lyră)*. Un alt *tik*, însă, la care nu se indică categoria, dar care pare și el după înfățișarea muzicală un *tik diplo*, este cîntat din *floghera*, fluier, instrument netipic pentru pontieni, cum spune autorul. Poate fi fără dop sau cu dop, cu număr variabil de găuri. În cazul de față este un fluier din trestie, cu dop și 6+1 găuri pentru degete.

Cei mai mulți informatori de la care s-a cules sînt țărani și muncitori. Li se alătură un șofer de autobuz, un funcționar de bancă și patronul unei cafenele. Este sigur că unii dintre ei sînt totodată muzicanți semiprofesioniști, neîndoios cei care cîntă din *lyră*. Christian Ahrens ne destăinuiește că cei mai talentați executanți din *lyră* sînt bine cunoscuți și în afara localităților de rezidență, solicitați și foarte bine plătiți.

Așa cum am mai arătat, piesele discului de față sînt instrumentale (trei din ele vocal-instrumentale). Autorul nu menționează și alte categorii ale folclorului grecilor din Pont, în afara celor înregistrate pe disc: 9 jocuri, 3 cîntări de ascultat și un cîntec *(makris skopos)* ceremonial sau ocazional de nuntă. Lipsesc bunăoară lungile balade, pe care ni le descrie Baud-Bovy, în vers politic nerimat, care, ca și poeziile noastre populare, nu cunosc strofa, precum și alte cîntări, între care, posibil, unele prin excelenţă pur vocale.

Închei subliniind frumuseţea muzicii discului de faţă, înregistrată în foarte bune condiţii tehnice.

4. *PRITRKAVANJE*. Slovenska glasba/Slovene Music/Zvočni primeri izvirne ljudske glasbe/A Selection of Original Recordings of Folk Music. Sekcija za glasbeno narodopisje Inštituta za slovensko narodopisje Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti/Department of Ethnomusicology of the Institute of Slovene Ethnology Scientific Research Center of the Slovene Academy of Sciences and Arts./Izbor, spremna beseda in transkripcije/Foreword, Selection, Transcription of melodies : JULIJAN STRAJNAR, Sunetul : ing. Matjaž Culiberg, iar grafica : Vera Zupanc. Helidon FLP 03—013, Stereo, Ljubljana, SR Slovenja, 1985

Glas de clopote pe un disc LP de 30 cm, însoţit de o broşură de 24 pagini în formatul 30/30 cm, cu ample explicaţii în limbile slovenă, engleză (traducător Milan Mlačnik), germană (traducător Zmaga Kumer) şi franceză (traducător autorul), cu exemplele muzicale ale tuturor pieselor şi numeroase fotografii (19 în cuprinsul broșurei și 11 pe feţele interioare ale mapei, plus cea de pe coperta acesteia (cele mai multe făcute de Egon Kaše). Pe ultima pagină a mapei (verso) se află cuprinsul discului (19 piese pe o faţă și 18 piese pe cealaltă, precum și harta ţării, cu localităţile în care s-au făcut înregistrările. Este al treilea disc cu muzică populară scoasă de editura Založba Obzorja Maribor, în colaborare cu Secţia de Etnomuzicologie a Institutului de Tradiţii Populare al Centrului de Cercetări Ştiinţifice de pe lîngă Academia de Ştiinţe şi Arte a R. S. Slovenia. Este o lucrare de referinţă a etnomuzicologului sloven Julijan Strajnar (citește: Iulian Strainar).

Cunoaştem cu toţii sunetul, glasul sau zvonul clopotelor cînd bat, trag, tragănă, zvonesc sau cîntă şi deslușim semnalele sărbătorești de cele care vestesc moartea sau o primejdie. În apusul Europei, baterii de clopote de diferite dimensiuni, deosebit de numeroase uneori, acţionate în diverse chipuri, mai ales prin mînuirea unei claviaturi speciale, sau mai nou, cu mijloace electronice, împrăştie în văzduh numeroase melodii populare ori compoziţii muzicale anume create. Li se spune: *carrillon* în franceză, *Glockenspiel* în germană, *beiaard* în flamandă etc. Tradiţia populară a sunării clopotelor din Slovenia, cu tehnica ei insolită, se așază între aceste jocuri de clopote și bătaia obișnuită a clopotelor de biserică.

Etnomuzicologii sloveni Igor Cvetko, Mirko Ramovš, Julijan Strajnar, Marko Terseglav şi Valens Vodušek au cules între anii 1968 și 1985 peste 700 de ,,sonerii" de clopote, din vreo 45 de localităţi, totalizînd mai bine de 3 000 de minute de înregistrări. Din acestea au fost selecţionate pentru disc 37 de piese, din 26 de localităţi. Deosebit de interesanta artă de sunare a clopotelor, cu vădită amprentă profană, de veche tradiţie, a început să fie popularizată mai întîi prin cărticica lui Ivan Mercina, *Slovenski pritrkovavec. Navodila za pritrkavanje cerkvenih zvonov po številkah* (Sunătorul de clopote sloven. Instrucţiuni cifrate pentru sunarea clopotelor de biserică). Apărută la Gorica în 1926, cartea cuprinde și 243 de exemple de sonerii, intr-o notaţie cifrată destul de complicată, insuficient de clară. A mai scris despre acest insolit meșteşug cunoscuta cercetătoare a folclorului sloven dr. Zmaga Kumer, în lucrările sale *Slovenska ljudska glasbila in godci* (Instrumentele și muzicanţii populari sloveni), Maribor, 1972, şi *Ljudska glasbila in godci* (Instrumentele și muzicanţii populari), Ljubljana, 1983.

Soneriile ritmico-melodice slovene sînt compuse obișnuit cu ajutorul a trei sau patru clopote, arareori cinci, fiecare bătut din imediata vecinătate de cîte o persoană. Sînt însă și cazuri de virtuozi care, cîte unul singur, bat trei sau chiar patru clopote. Clopotele sînt lovite cu limba lor, mînuită manual de executant. Întrucît limba este adesea foarte grea la clopotele mai mari, se leagă uneori de ea un lanţ ori o sfoară, cît mai aproape de buza (marginea) clopotului. Pe alocuri clopotele se bat și cu ajutorul unor ciocane de lemn, ceea ce sporește încă posibităţile sonore. Clopotele sînt făcute să sune alternativ, spre a compune melodia. Este greșit ca două clopote să fie bătute deodată, totuși, în mod excepţional, pentru efecte deosebite, ici-colo pot fi bătute și două clopote concomitent. Soneriile de clopote pot fi împărţite în două categorii, după cum toate clopotele joacă același rol în figurarea melodiilor ori doar unele clopote intonează melodia, în vreme ce un altul ține un hang intermitent acut, median sau grav (de cele mai multe ori); bătute alternativ, clopotele răsună prelung, iar glasurile lor se contopesc într-o sonoritate particulară.

O frumoasă sonerie depinde în mod firesc de abilitatea, sensibilitatea muzicală și fantezia executanților, de experiența lor. Unii dintre ei au elaborat chiar sisteme proprii de notare a soneriilor, ca să și le poată aminti, de vreme ce adesea sînt deținători ai unui bogat repertoriu.

Termenul cel mai folosit care numește glasul clopotelor în maniera specifică în care sînt făcute să cînte este *pritrkavanje* (trkati = a bate, a lovi), dar mai fiecare localitate își are numirea sau numirile sale. Autorul citează peste treizeci de termeni, dintre care mi-au părut mai deosebiți: *tamburánje, kantkánje* și *tintinánje*, cel din urmă la slovenii de pe valea Resiei din Italia vecină. Din feluritele denumiri rezultă și numele celor care bat clopotele, de pildă *pritrkoválec*, la plural *pritrkoválci*. Ei sînt artiști populari, nu clopotari de meserie. Arta lor se transmite de la o generație la alta. Pe alocuri sînt familii întregi renumite pentru meșteșugul sunării clopotelor. Melodiile, la rîndul lor, sînt transmise de la o generație la alta, adăugîndu-li-se însă melodii nou născocite de fantezia creatoare a executanților. Soneriile poartă nume diferite, deduse din chipul specific al bătăii: *v eno* (= în una), *v dva, v tri, ta kruljava* (= șchioapa) etc., după numele localităților, al artiștilor creatori, precum și nume speciale: *bejšbaba* (= du-te, babo) sau *stara baba* (= baba bătrînă), *Bosanc* (= bosniacul) ș. a. m. d. De cîțiva ani, una din cele mai apreciate melodii este *Radecki* sau *Radecki marš*, o parafrază a celebrului marș popularizat de Johann Strauss. După cum ne spune autorul, pentru sunătorul de clopote această artă este o mare plăcere, pentru care nu-și economisește eforturile și nici timpul. El este în stare să sune clopotele ceasuri întregi, trăind intens această muzică, încît nu se mai poate opri! Soneriile nu-i încîntă doar pe *pritrkoválci*, ci și pe toate persoanele care îi ascultă.

Pritrkavanje, soneria ritmico-melodică a clopotelor din Slovenia, răsună la marile sărbători religioase sau profane, la 1 Mai bunăoară, de rămas bun la plecarea unui sunător de clopote în armată ș. a. m. d. Din anul 1982 activează o societate de amatori a clopotarilor, care programează periodic întîlniri și întreceri pe regiuni, precum și la nivel republican.

Pentru scrierea soneriilor imprimate pe cele două fețe ale discului de față, Julijan Strajnar a imaginat o ingenioasă și sugestivă notație, bazată pe trei pînă la cinci linii orizontale, asemenea portativului muzical, cu note de grosimi și durate diferite, cu cifrarea succesiunii bătăilor pe diferitele clopote ale ansamblului respectiv. Se indică la fiecare exemplu numele piesei, localitatea, numele executanților cu data nașterii, precum și observațiile socotite necesare.

MUZEUL SATULUI, OPERĂ A ,,ȘCOLII DE SOCIOLOGIE ROMÂNEASCĂ''

H. H. STAHL

Muzeul Satului s-a construit, în prima sa formă, în mai puţin de două luni de zile. Iată cum a fost aşa ceva cu putinţă.

Muzeul Satului este opera colectivă a vechii ,,şcoli de sociologie românească'' creată şi condusă de profesorul D. Gusti, care socotea că cercetările ştiinţifice de caracter sociologic făcute în satele noastre trebuie dublate de o muncă muzeografică, dînsul apreciind ,,muzeul'' și ,,expozițiile'' drept unul din mijloacele de seamă de care dispune pedagogia socială, considerîndu-le a fi prelegeri culturale care se adresează maselor largi populare.

În această privinţă, noi, elevii lui, am fost totdeauna surprinşi de paralelismul ce se poate stabili între cei doi mari sociologi, care au îmbinat cercetările monografice cu cele muzeologice, Le Play și Gusti. Se știe că Le Play, creatorul monografiilor sociale de familie, a fost organizatorul și teoreticianul marilor expoziţii internaţionale, cum a fost cea de la Paris din 1867 la care a participat și ţara noastră, prin Alexandru Odobescu și P. S. Aurelian, care au plănuit să clădească, în terenul ce li se rezervase, o gospodărie ţărănească cu toate acareturile ei. Este prima plănuire a unui muzeu sătesc în aer liber care merită a fi menţionată. Ştiam apoi cu toţii că în Suedia fusese creat un astfel de muzeu în aer liber și că, chiar și la noi, în 1930, marele etnograf care fusese Romul Vuia, crease la Cluj un ,,Parc etnografic'', care se continuă și astăzi.

În ceea ce ne privește pe noi, cei din școala Gusti, încă de la primele noastre monografii, precum cea de la Rușeț — Brăila, din 1926, am început a strînge material muzeistic, foarte timid încă. Dar în 1927, în Vrancea, la Nerej, recolta noastră a fost mult mai bogată, putîndu-ne mîndri că am fost cei dintîi care am putut să ne procurăm exemplare din măştile mortuare folosite la priveghiurile practicate acolo, măşti care, pe acea vreme, nu ajunseseră de fabricaţie artizanală, în serie, pentru naivii turiști cu veleităţi etnografice, ci piese interzise de autorităţile civile și bisericești ale vremii, piese clandestine, deci, de cel mai mare interes. Apoi, în 1927, în Fundu Moldovei, colecţia muzeografică ajunsese atît de mare, încît l-a incitat pe colegul nostru, sculptorul Mac Constantinescu, care era și absolvent al școlii de muzeografie de la École du Louvre, din Paris, să strîngă piesele într-o sală a școlii primare din sat, aranjîndu-le muzeologic. În 1928, același Mac Constantinescu, la sugestia lui Gusti, a organizat în una din sălile Seminarului de Sociologie din Universitatea București, o expunere a întreg materialului strîns la Rușeţ, Nerej și Fundu Moldovei, Seminarul tipărind și un catalog lămuritor.

În campania monografică din 1939, din Drăguș, materialul muzeologic a fost atît de bogat, încît a trebuit să fie expus în două săli ale Seminarului, catalogul atunci publicat cuprinzînd și un album de fotografii cu peste 80 de clișee.

Efectul avut asupra organelor de stat a fost atît de mare, încît Seminarul, tot sub supravegherea lui Mac Constantinescu, a avut sarcină să monteze materialele la Barcelona, la Dresda și la Tokio, toate bucurîndu-se de cea mai strălucită primire.

Din 1934, prof. Gusti a pornit însă echipele sale monografice pe o temă nouă, de îmbinare a cercetării științifice cu acțiunea culturală, în cadrul Fundației Culturale Principele Carol, al cărui director fusese numit. Au fost organizate atunci nu doar cîte o singură echipă, ci mai multe, în 1936 ajungîndu-se la numărul impresionant de peste 60 de echipe lucrînd la teren.

Aceste echipe, reîntoarse la București, și-au înfățișat raportul de activitate sub forma unor expoziții, organizate în 1934, în sălile Fundației, apoi, în 1935, într-un pavilion din actualul Parc al Libertății, rolul de bază avîndu-l Victor Ion Popa, numit inspector al Fundației, care își luase și sarcina de șef al echipei de studenți din Dodești—Fălciu.

De data aceasta, însă, nu s-au mai înfățișat numai piese de muzeu, ci și rezultatele științifice obținute sub formă de tabele, cartoane, hărți, fotografii (privind starea de sănătate a populației, viața economică și culturală a satelor), unele din aceste expuneri avînd un caracter nou, cum a fost de pildă panoul prin care echipele Institutului Social din Timișoara înfățișau problema denatalității Banatului — în forma senzațională a mijloacelor de avort practicate local

Victor Ion Popa avusese însă destul de mare spațiu la dispoziție pentru a construi, în formă de decor teatral, o casă întreagă din Dodești (iar nu numai o odaie țărănească, cum făcuserăm pînă atunci). El lucrase, în 1935, la așa-numitele ,,Luni ale Bucureștilor", prin care Primăria Municipiului oferea anual publicului tot felul de ,,panorame", unele interesante, cum era, de pildă, reconstituirea unei vechi străzi bucureștene, iar altele ridicole, ca ,,satul piticilor", spectacol de bîlci de cea mai dubioasă calitate.

Victor Ion Popa a avut însă o idee fecundă. A propus profesorului Gusti ca, în 1936, să profităm de ,,Luna Bucureștilor" și să obținem din partea Primăriei un teren suficient de mare ca să putem construi acolo un Muzeu al Satului menit să rămînă permanent și să se îmbogățească, an de an. Profesorul Gusti a acceptat această idee a unui muzeu în aer liber, însă numai cu condiția ca acest muzeu să nu fie decît anexa unui viitor Muzeu Social al României, care să arate marelui public situația importantelor probleme sociale ale țării, ținute la zi, pe căile muzeografice moderne, care sînt altceva decît colecțiile de piese de muzeu: prelegerile științifice pe probleme sociale legate logic de Institutul Social Român, închinat ,,studiului și reformei sociale".

Întrebarea era dacă va putea fi pus la punct un muzeu în aer liber în mai puțin de două luni de zile? Sfătuindu-se, cu multă grijă, profesorul Gusti, cu Victor Ion Popa și cu mine, care eram directorul de studii al Fundației, am hotărît că o astfel de ispravă era cu putință, dat fiind că, în acel an 1936, dispuneam de un foarte mare număr de ,,monografiști" cu experiență, care lucraseră la anterioarele expoziții din țară și din străinătate și, mai ales, că aveam gata strîns materialul privind satele Rușeț, Nerej, Fundu Moldovei, Drăguș, Șanț, Runcu, Belinț, precum și o cunoaștere destul de amplă a problemei generale a satelor noastre.

Mi-a revenit sarcina să stabilesc planul tematic al muzeului, urmînd ca munca de teren să fie realizată de numărul mare de ,,monografiști" de care dispuneam și care se aflau împrăștiați rapid în toate satele în care lucraseră, ba și în cele care urmau să figureze și ele neapărat în viitorul muzeu. Sarcina lor a fost să hotărască anume care din casele satului unde fuseseră trimiși erau mai reprezentative, să o cumpere cu întreg mobilierul și acareturile ei, să angajeze muncitori care să demonteze casele, să asigure transportul la București a pieselor și a muncitorilor care demontaseră casele și urmau acum să le remonteze în muzeu.

Amplasarea pe teren am plănuit-o ținînd seama, oarecum, de harta țării, linia șoselei Kiseleff fiind cam nordul, iar lacul Herăstrău reprezentînd Dunărea. Dar marele merit al lui Victor Ion Popa a fost că extraordinarul său talent regizoral l-a îndemnat să urmărească obținerea unui efect teatral, în sensul că muzeul trebuia să semene, măcar ca decor și simulacru, cu un sat real, ferindu-se să fie doar o simplă înșiruire haotică de case, astfel încît, respectîndu-se plantațiile existente, trasarea ulițelor și amplasarea gospodăriilor să prezinte pe rînd diverse colțuri veridice din sat. Despre meritul lui V. I. Popa în clădirea Muzeului Satului am mai scris pagini calde încă de emoția conlucrării mele cu acest bun și drag prieten, mai în vîrstă decît mine, ale cărui multiple talente, ca scriitor, desenator, regizor și meșteșugar iscusit în orice muncă artistică manuală, erau de-a dreptul copleșitoare.

Nu îmi rămîne decît să adaug că, în ultima zi, am curățat șantierul cu ajutorul unui întreg regiment de ,,pionieri de gardă" — astfel că, în zorii zilei următoare, cînd a avut loc inaugurarea, ne-am putut duce să dormim, recuperînd multele nopți nedormite pe teren.

Am continuat apoi lucrările noastre, elaborînd planurile amănunțite pentru viitorul Muzeu Social al României, care trebuia să fie un complex centru de cercetare sociologică a României și care, desigur, ar fi fost realizat dacă nu interveneau catastrofalele evenimente ale celui de-al doilea război mondial, ce a pus capăt tuturor năzuințelor ,,școlii de sociologie românească", care a încetat să existe exact cînd ajunseserăm să avem, mai toți, vîrsta în jurul a 30 de ani, cînd adică ne aflam încă în plină putere și plin avînt.

Tot ce am mai putut face a fost ca, în aceeași echipă, Victor Ion Popa — Stahl, să mai montăm expoziții la Paris, ca cea a ,,locuințelor rurale" de la Porte Maillot, la Londra, la Belgrad și New York, plus una pe care am montat-o la București, aceasta avînd un caracter exclusiv ,,social", în vederea Congresului Internațional de Sociologie, care urma să se țină sub conducerea profesorului Gusti, dar care a fost contramandată în ultima clipă și demontată, parcă în mod simbolic, pentru toate idealurile noastre.

OPERA FOLCLORICĂ ȘI DREPTUL DE AUTOR

YOLANDA EMINESCU

Printre problemele cu care este confruntat dreptul de autor în perioada actuală, ca urmare a pezvoltării tehnicilor de difuzare, dar mai ales ca urmare a înțelegerii dimensiunii culturale a dezvoltării, a rolului identității culturale ca factor esențial al independenței și dezvoltării popoarelor, pe primul plan se situează problema *extinderii sferei de opere protejabile*, iar în cadrul ei, aceea a amenajării unui *sistem de protecție națională și internațională a folclorului*.

Interesînd în special țările în curs de dezvoltare, ca element definitoriu al identității lor culturale, protecția foclorului apare în prezent, cu regularitate, pe ordinea de zi a reuniunilor și conferințelor unor organizații regionale și internaționale, precum și în programele de lucru ale unor organisme specializate ca O.M.P.I. (Organizația Mondială pentru Protecția Proprietății Intelectuale) sau U.N.E.S.C.O.

Abordată pentru prima oară în 1963, la reuniunea de la Brazzaville, organizată de U.N.E.S.C.O. și B.I.R.P.I. [1], cînd s-a adoptat și recomandarea de reglementare națională care să asigure o protecție adecvată și eficace a patrimoniului cultural al popoarelor africane, reglementare care să apere integritatea acestui patrimoniu și să împiedice exploatarea sa în detrimentul comunităților naționale, problema protecției folclorului a revenit periodic în discuția reuniunilor și a specialiștilor.

În 1973, un memorandum adresat U.N.E.S.C.O. de guvernul Boliviei cerea să se examineze oportunitatea adoptării unui instrument internațional privind protecția folclorului sub forma unui protocol-anexă la Convenția universală pentru protecția dreptului de autor.

În sfîrșit, cu prilejul reuniunii din 1984 a Comitetului regional de experți privind aplicarea în statele arabe a dispozițiilor privind proprietatea intelectuală pentru protecția folclorului, s-a discutat un *proiect de tratat* avînd acest obiect [2].

Trebuie să arătăm însă că participanții la aceste reuniuni s-au situat în general pe poziția că nu există încă o experiență suficientă pe planul reglementărilor naționale pentru a se putea păși la elaborarea unei Convenții internaționale.

Cea dintîi problemă dificilă este aceea a definiției noțiunii de folclor. În această privință, s-a atras astfel atenția asupra existenței a două forme de folclor:

— cel care presupune anumite cunoștințe, de pildă de medicină, botanică, filozofie etc. și care ar constitui medicina folclorică și folclorul etnologic și

— cel care ține de domeniul artelor.

S-a încercat, de asemenea, în cel de al doilea caz, desprinderea anumitor elemente de identificare a folclorului.

În proiectul la care m-am referit mai sus, privitor la protecția în cadrul dreptului de autor, „expresiile folclorului" sînt definite în art. 1 ca fiind: „producții compuse din elemente caracteristice patrimoniului artistic tradițional, dezvoltat și perpetuat de o comunitate sau de indivizi, recunoscuți ca răspunzînd aspirațiilor artistice tradiționale ale comunității lor". Este vorba de expresii muzicale, verbale și „corporale" (dansuri și spectacole).

Protecția ar urma să fie recunoscută independent de fixarea operei pe un suport material.

Proiectul prevede de asemenea ca anumite utilizări ale expresiilor folclorului să fie supuse *autorizării* unui organ al statului de origine, autorizare care poate fi condiționată de plata unei *remunerații echitabile*.

Lucrările Congresului al VII-lea al Societății internaționale pentru dreptul de autor (INTERGU) [3] ne oferă un material din cele mai interesante pentru înțelegerea diferitelor aspecte ale problemei protecției folclorului.

Vom încerca să rezumăm cîteva din ideile formulate cu acest prilej.

În raportul său, A. Amri [4] definește folclorul ca totalitate a expresiilor culturale care folosesc forme cunoscute sau înțelese de membrii unei societăți, ca făcînd parte integrantă din modul lor de viață. După părerea acestui autor, ar trebui protejate numai operele folclorice *autentice* sau recunoscute ca atare.

Interesantă este ideea, subliniată în menționatul raport, cu privire la faptul că folclorul are o „creștere naturală" și o autenticitate indiscutabilă, cît timp se manifestă în mediul său firesc. Problema protecției *acestui* patrimoniu nu se pune, întrucît el se află în „elementul" său. Dar folclorul poate avea și o „a doua existență", atunci cînd, transplantat în afara mediului său ambiant, *devine spectacol* sau *element de difuzare a unei culturi*. Este cazul în care se pune problema protecției sale juridice.

Concluzia lui A. Amri este că protecția în cadrul dreptului de autor este ineficace și neadaptată pentru folclor, cu alte cuvinte că este necesară o protecție specifică.

În raportul său, Narayana Menon [5] subliniază două aspecte caracteristice pentru folclor: *caracterul* său *tradițional* și *anonimatul*.

În legătură cu acest din urmă aspect, o precizare importantă este adusă de J. H. Kwabena Nketia [6], care arată că „folclorul nu este impersonal în ansamblul său. El poate fi creat și recreat de indivizi. În aceste cazuri, calitatea de autor le poate fi recunoscută, dacă realizarea este importantă și menționată în tradițiile orale".

J. Riedel [7] examinează în raportul său „recrearea și transmisiunea continuă" a folksong-urilor în America, care reprezintă „o a doua viață" a cîntecului folcloric, apărută în general dintr-un sentiment de nostalgie (a trecutului, a țării natale etc.).

Problema protecţiei folclorului se bucură de o mare atenţie în U.R.S.S.

La acelaşi Congres, I. S. Rudakov[8] semnala preocuparea existentă în această ţară de a căuta în acest domeniu o protecţie adecvată. Se discută protecţia în cadrul denumirilor de origine sau indicaţiilor de provenienţă şi se preconizează un sistem de înregistrare internaţională a operelor folclorice. Aceste propuneri nu exclud însă şi posibilitatea asigurării unei protecţii în cadrul dreptului de autor.

O problemă dificilă care se cere rezolvată în cadrul recunoaşterii unei protecţii a folclorului este aceea a duratei acesteia. Caracterul colectiv al operei folclorice, recrearea ei permanentă justifică, s-ar părea, o protecţie nelimitată în timp.

Pe planul protecţiei naţionale trebuie să semnalăm reglementările intervenite în această privinţă în Tunis, Algeria, Cipru, Senegal şi Sri-Lanka[9], dar mai ales faptul că *legea R.D.G.* a dreptului de autor din 1965 menţionează expres folclorul printre categoriile de opere protejabile.

Legea iugoslavă (federală), în schimb, cuprinde o dispoziţie generală potrivit căreia exploatarea creaţiilor folclorice este liberă, un drept de remuneraţie în aceste cazuri fiind condiţionat de existenţa unei reglementări republicane. Menţionăm că o asemenea reglementare există în Republica Croaţia.

În ceea ce priveşte jurisprudenţa, evident foarte rară, şi în general restrictivă, vom aminti procesul relatat de M. Ficsor[10] privind publicarea povestirilor populare ale lui Janos Tómbacs, culese de un etnograf. Procesul în cursul căruia s-au ridicat numeroase probleme interesante, printre care aceea a hotarului între folclor, etnografie şi adaptarea operelor folclorice, s-a încheiat prin decizia din 1977 a Curţii Supreme Ungare care, infirmînd decizia tribunalului de primă instanţă, a considerat că povestirile în discuţie nu depăşesc limitele tradiţionale ale povestirilor populare, neputînd fi calificate drept opere originale. Ele au fost socotite simple variante supuse legilor specifice transmisiunii folclorului şi, deci, nesusceptibile de protecţie.

În ceea ce ne priveşte, respingînd ideea unei protecţii a folclorului în cadrul dreptului de autor, considerăm că intervenţia legiuitorului ar fi indicată pentru a completa principiul liberei utilizări a operelor folclorice cu o *dispoziţie care să oblige pe utilizatorul unor asemenea opere, care urmăreşte un scop lucrativ, la plata unor redevenţe menite să alimenteze un fond cultural special, soluţie consacrată într-o serie de legislaţii naţionale recente, pentru utilizările masive şi incontrolabile.* Pe de altă parte, ar fi necesară o interzicere a deformării operelor folclorice (în special a textelor şi muzicii), pentru a se păstra nealterat acest important fond, indisolubil legat de identitatea culturală a unui popor.

NOTE

---

[1] Birourile internaţionale reunite pentru protecţia proprietăţii intelectuale, organ al Convenţiei de la Berna, căruia i-a luat locul, din 1967, O.M.P.I.

[2] Vezi darea de seamă în „Le droit d'auteur", 1984, nr. 12, 394—397.

[3] Vezi „Jahrbuch" — 1979, Band 4., Wien, 1979.

[4] *Les actions entreprises par l'U.N.E.S.C.O. dans le domain du folclore*, p. 197—202.

[5] *O definiţie a folclorului*, p. 209—212.

[6] *Tradiţiile africane de folclor*, p. 221—230.

[7] *Folclorul american*, p. 239—249.

[8] *Unele aspecte ale protecţiei folclorului*, p. 289—294.

[9] Vezi E.P. Gavrilov, *Protecţia juridică a operelor folclorice*, în „Le droit d'auteur", nr. 2, p. 77.

[10] Vezi *Scrisoare din Ungaria*, în „Le droit d'auteur", 1978, nr. 12, p. 485—486.

Academia R.S. România, *Memoriile Secţiei de Ştiinţe Filologice, Literatură şi Arte*, seria IV, tomurile I—VII, Bucureşti, Editura Academiei R.S. România, 1979—1986

Pe lîngă bine cunoscutele *Anale* ale Academiei, care s-au tipărit neîntrerupt din anul 1868, s-a simţit nevoia apariţiei, la un moment dat, a unor periodice separate ale secţiilor înaltului for ştiinţific. Aşa au luat fiinţă *Memoriile*..., destinate a cuprinde mai bine activităţile tot mai complexe din cadrul Academiei, în diverse domenii ale ştiinţelor. Periodic, pe specialităţi, a început să apară în 1873, prima lui serie încheindu-se în 1879. Seria a doua se înscrie între anii 1879 şi 1923, iar seria a III-a va dura pînă la reorganizarea Academiei Române din 1948.

După o mai lungă întrerupere, seria a IV-a, intitulată *Memoriile Secţiei de Ştiinţe Filologice, Literatură şi Arte*, a reapărut începînd cu anul 1977. În *Cuvîntul înainte*, semnat de academicianul Alexandru Graur, preşedintele secţiei de specialitate, se apreciază astfel reluarea *Memoriilor* ...: ,,Pentru noi lucrul era poate mai necesar decît pentru celelalte secţii ale Academiei, avîndu-se în vedere că preocupările care intră în profilul Secţiei de Ştiinţe Filologice, Literatură şi Arte sînt foarte diverse şi foarte complexe: ele privesc lingvistica, ceea ce înseamnă pe de o parte istoria limbilor, pe de altă parte deservirea structurilor lor actuale şi, de asemenea, onomastica, filologia, adică în primul rînd cercetarea textelor vechi în vederea editării sau reeditării lor, istoria şi teoria literaturii, artelor plastice şi muzicii, studiul folclorului şi al culturii populare în ansamblu. Ne propunem să publicăm în ,,Memoriile Secţiei de Ştiinţe Filologice, Literatură şi Arte'' comunicări prezentate în şedinţele lunare ale secţiei, dezbaterile din sesiuni, de la mese rotunde, simpozioane etc. organizate în colaborare cu institutele de cercetare'' (p.7). Au văzut lumina tiparului pînă în prezent şapte volume. Sumarele şi calitatea materialelor publicate sînt girate de un comitet de redacţie, care, la ultimul tom, are următoarea alcătuire: acad. Al. Graur (redactor responsabil); prof. Jean Livescu, membru corespondent al Academiei R. S. România (redactor responsabil adjunct); acad. Şerban Cioculescu, acad. Ion Coteanu, acad. Virgil Vătăşianu, prof. Al. Balaci, prof. B. Cazacu, prof. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, prof. G. Ivănescu, prof. H. Mihăescu, membri corespondenţi ai Academiei (membri); Al. Ionaşcu şi I. Oprişan (secretari ştiinţifici).

Printre studiile şi comunicările publicate între anii 1977 şi 1985, reţin atenţia cele referitoare la romanitatea sud-est-europeană, problemele substratului, unitatea limbii şi a culturii naţionale, vocaţia păcii în cultura românească: H. Mihăescu, *Romanitatea în sud-estul european*, (tomul I, 1977—1978); Grigore Brâncuş, *Observaţii generale asupra lexicului autohton al limbii române*; Dan Sluşanschi, *Daco-moesiana şi latina în cadrul indo-europeană* (tomul II, 1979—1980); Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Cultura universală şi pacea;* Mihnea Gheorghiu, *Permanenţa ideii de unitate în cultura poporului român;* Şerban Cioculescu, *Conştiinţa unităţii de neam la umaniştii şi cărturarii veacului de mijloc* (tomul V, 1983—1984); Marius Sala, *Lexicul românesc moştenit din latină* (tonul VI, 1984) ş.a.

Omagierea înaintaşilor, în secţie sau în plenul Academiei, se reflectă firesc şi în paginile *Memoriilor*... Marii scriitori, lingvişti, artişti plastici, muzicieni au beneficiat de evocări ale operei şi personalităţii lor, de înaltă ţinută ştiinţifică, cu ocazia unor comemorări: Gala Galaction, Theodor Capidan, Camil Ressu, Jean Al. Steriadi, Mihail Sadoveanu, Ion Minulescu, August Treboniu Laurian, Octavian Goga, Eugen Lovinescu, Alexandru I. Philippide, I. Agârbiceanu, George Enescu, Nicolae Cartojan, Mihai Eminescu, Alecu Russo, Lazăr Şăineanu, Panait Istrati, Al. I. Odobescu, Vasile Voiculescu, I.L. Caragiale, Dimitrie Cuclin, Ioan Bianu, Mateiu I. Caragiale, Alessandro Manzoni, C. A. Rosetti, Grigore Alexandrescu, Liviu Rebreanu (în ordinea includerii comunicărilor în volumele apărute).

Un loc aparte ocupă, în paginile seriei a IV-a a *Memoriilor Secţiei de Ştiinţe Filologice, Literatură şi Arte*, studiile şi comunicările din domeniul folcloristicii. Continuîndu-se o tradiţie, în cadrul Academiei Republicii Socialiste România se acordă o mare atenţie cercetării folclorului, ca expresie autentică a spiritualităţii româneşti. Chiar din primul tom, luăm cunoştinţă de lucrările unei sesiuni ce a avut loc la 27 decembrie 1977: *Trei decenii de folcloristică românească.* În comunicarea inaugurală, Al. I. Amzulescu abordează condiţia folclorului în împrejurările contemporane, de modernizare rapidă a întregii ţări: ,,asistăm la dezechilibrarea şi destrămarea vechiului sistem al oralităţii tradiţionale folclorice [...] şi la constituirea treptată şi consolidarea sub ochii noștri a unui nou sistem al culturii populare, cu noile sale aspecte și coordonate ponderale la scară națională” (tomul I, p. 101). În continuare, cunoscutul cercetător trece în revistă principalele realizări, din ultimele decenii, în domeniul folcloristicii, subliniind fenomenul cu totul nou, și anume ,,instituționalizarea și profesionalizarea cercetării științifice a folclorului”, depășindu-se definitiv ,,modalitatea amatorismului și diletantismului” (*ibidem*, p. 103). Dar sesiunea nu a avut doar un caracter festiv, ci și un aspect critic pronunțat în sectoare, precum în cel al istoriei folcloristicii românești (Alexandru Dobre, *Argument la o introducere în istoria folcloristicii românești, ibidem*, p. 107—123) sau al tradiției istorice populare, care a fost ,,studiată în umbra legendei populare”, ce a asimilat-o treptat ,,pînă la pierderea completă a individualității” (I. Oprișan, *Considerații asupra tradiției istorice populare, ibidem*, p. 135—141).

Ca o urmare logică a reuniunii mai sus numite, de bilanț, în 18 martie 1981, Academia organizează o altă sesiune, pe tema *Probleme actuale ale folclorului și etnografiei românești*. Acum accentul cade pe metodologia abordării moderne a fenomenului (Nicolae Constantinescu, *Exigențe actuale ale interpretării textului folcloric*, tomul III, 1981, p. 57—63), continuîndu-se preocupări anterioare: Adrian Fochi, *Orientări moderne în studierea folclorului. Teoria oralității, cu privire la cîntecul epic tradițional* (tomul I, p. 125—134).

Surprinde, în lucrarea pe care o recenzăm, frecvența studiilor cu incidență istorică: Ion Chiș Șter, *Evenimente și personalități istorice în folclorul maramureșan (ibidem*, p. 143—147); Adrian Fochi, *Adevăr istoric și ficțiune artistică : episodul românesc al unei legende internaționale* (tomul III, p. 47—55); Alexandru Dobre, *Folclorul taberei militare (ibidem*, p. 65—80); Adrian Fochi, *Contribuții la studierea cîntecului despre moartea lui Brîncoveanu* (tomul V, p. 123—133). Se observă, de asemenea, prezența unor subiecte de folclor comparat sau de etnografie: A. Rosetti, *Le Vieux de la forêt dans le folklore du monde méditerranéen, balkanique, slave et roumain* (tomul I, p. 15—16); Ion Ghinoiu, *Tipologia peisajelor etnografice românești* (tomul III, p. 81—97).

În fine, sub titlul de capitol *Instrumentele fundamentale de lucru în domeniul folcloristicii*, întîlnim, în volumul al VII-lea (1985) al *Memoriilor*..., comunicările prezentate în sesiunea științifică organizată de Secția de Științe Filologice, Literatură și Arte în ziua de 20 decembrie 1985. ,,Vorbind depre instrumentele de lucru ne gîndim la ediții de opere, monografii, bibliografii, indici bibliografici și tematici, cataloage, volume de documente, atlase”, preciza Iordan Datcu în comunicarea sa *Instrumentele de lucru și nivelul cercetării actuale* (p. 189). Alexandru Dobre aborda problematica *Colecției naționale de folclor*, ,,visul de aur al folcloristicii noastre”, subliniind faptul real că ,,ideea alcătuirii unui corpus al folclorului românesc s-a născut, s-a cristalizat, a fost pregătită teoretic și practic sub cupola forului academic al țării. Academia a sprijinit și continuă să sprijine elaborarea și publicarea *Colecției naționale de folclor*” (p. 204).

Scrutînd cu obiectivitate progresul sesiunilor de folclor, vom observa rolul lui în unirea și stimularea forțelor de cercetare din domeniul respectiv.

Secretarul științific al Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte, I. Oprișan, propunea, în intervenția sa, *Pragul sintezei*, ,,o regrupare a forțelor, o reexaminare a metodologiilor și a stilului de muncă” (*ibidem*, p. 218). El sugera, printre altele, reînființarea *Comisiei pentru Folclor a Academiei* și instituirea unui premiu anual *Simeon Florea Marian*, deziderate care sînt pe cale să se realizeze.

Nivelul înalt științific al studiilor și comunicărilor cuprinse în *Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte*, deschiderile noi care s-au degajat din dezbaterile de specialitate, la care au participat cercetători din diverse generații și din toate centrele științifice ale țării, conferă Academiei Republicii Socialiste România dreptul și rolul de a coordona eforturile la scară națională din domeniul folcloristicii românești.

Stancu Ilin

GABRIEL GHEORGHE, *Proverbele românești și proverbele lumii romanice. Studiu comparativ.* București, Editura Albatros, 1986, 423 p.

Studiu comparativ — precizează subtitlul — această colecție de proverbe românești, apărute în Editura Albatros, este ca o parte restrînsă a unei lucrări mai ample, pe care o anunță autorul, intitulată *Proverbele românești și proverbele lumii*.

Cartea începe cu o sumară, dar utilă, prezentare în limba franceză, în care se precizează structura volumului alcătuit din cinci părți, rod al unei munci pasionate, timp de cel puțin opt ani.

Studiul introductiv reprezintă un demers teoretic, privitor la conținutul ideatic al proverbelor, la criteriile pentru stabilirea apartenenței lor la o limbă ori alta și la ipoteza împrumutului între limbi. Pentru elaborarea lucrării autorul a consultat o bogată bibliografie — 300 de titluri — împrejurare în care constată cu mîhnire şi surprindere prezenţa total nesatisfăcătoare a proverbelor româneşti în colecţiile paremiologice străine.

În nota asupra ediţiei se face precizarea că lucrarea este un studiu comparativ, neexhaustiv, între proverbele româneşti şi cele ale lumii romanice, prezentîndu-se numai 360 de piese-titlu din tezaurul românesc, comparativ cu echivalentele lor ideatice şi de expresie din principalele limbi romanice: latina, franceza, italiana, spaniola şi portugheza, toate piesele fiind autentice, netraducindu-se nici un proverb. Sursele de bază ale lucrării le reprezintă colecţiile naţionale din limbile respective, acestea garantînd autenticitatea şi seriozitatea întreprinderii. În acest fel, pentru fiecare proverb din lucrare se face în mod riguros trimitere la sursa din care a fost extras, încît orice menţiune din lucrare să poată fi supusă verificării, ca pentru orice studiu aparţinînd domeniului ştiinţific.

Colecţia de faţă prezintă materialul paremiologic astfel: în prim-plan s-a înscris proverbul românesc, supus comparaţiei, cu variantele sale principale, iar apoi corespondentele lui în limbile menţionate. Fiecare proverb supus comparaţiei este numerotat, în frunte situîndu-se proverbul-matcă, socotit cap de serie — varianta cu cele mai multe atestări.

Consultînd numeroase colecţii, antologii, enciclopedii paremiologice străine, Gabriel Gheorghe constată că proverbele româneşti în unele absentează, iar în altele au o prezenţă simbolică, în raport cu cele ale altor limbi. De aceea, prin cartea de faţă îşi propune:

1) să determine cauza nesatisfăcătoarei prezenţe a proverbelor româneşti în colecţiile străine;

2) să ofere o sursă de informare ştiinţifică, competentă, paremiologilor străini, privitoare la proverbele româneşti;

3) să stabilească originea unor proverbe româneşti pentru care mulţi afirmă că sînt împrumutate (pe cale orală ori în scris) de la alte popoare;

4) să precizeze locul paremiologiei româneşti în contextul celei romanice;

5) să alcătuiască un prim dicţionar plurilingv de proverbe româneşti, cu echivalentul lor ideatic, netraduse.

Fixîndu-şi asemenea obiective, autorul susţine, competent şi cu fermitatea argumentaţiei logice, afirmaţii convingătoare despre geneza proverbelor, forma şi circulaţia lor. În acest sens, consideră că nu există proverbe cu dovezi de paternitate (ca aparţinător, ori inventat de acel popor). Dacă proverbul circulă, se află în limbajul vorbitorilor, înseamnă că aparţine acelui popor. Numai circulaţia poate justifica apartenenţa unui proverb la tezaurul lingvistic al unui popor. Într-o atare perspectivă, toate popoarele se descoperă ca împrumutătoare, lipsind însă împrumutătorul.

CUM SE EXPLICĂ ATUNCI FAPTUL CĂ PROVERBE SIMILARE SAU IDENTICE SE GĂSESC LA DIFERITE POPOARE? Răspunsul nu poate fi decît unul singur: creaţia independentă. Puşi în situaţii identice sau similare, oamenii din diverse colectivităţi au ajuns la soluţii identice sau similare, au făcut observaţii sau constatări identice sau similare.

Pentru prezenţa comună a celor 360 de proverbe comparate în limbile romanice, autorul invocă două ipoteze:

a) acestea sînt fie creaţii independente;

b) fie reprezintă o zestre comună, aparţinînd fondului comun al unei populaţii primare strămoaşă, cel puţin, a populaţiei europene. Împrumutul ca ipoteză nu are temei, după aprecierea cercetătorului, fiindcă este mai simplu să creezi un proverb decît să-l împrumuţi. Aşa cum se presupune că s-au împrumutat proverbe, de ce să nu se fi împrumutat, mai curînd, tăierea lemnelor, confecţionarea străchinilor, oalelor etc.???

Cu consecvenţă, sistematic şi competent, Gabriel Gheorghe înlătură o serie de prejudecăţi, locuri comune şi erori cu aparenţă de adevăruri indubitabile, referitoare la geneza unor „ziceri", maxime, proverbe.

Convingător este dezvăluită netemeinicia atribuirii unora dintre acestea *Bibliei* ori marilor personalităţi ştiinţifice sau culturale. În acest sens, susţine că maxima „Cunoaşte-te pe tine însuţi", atribuită secole de-a rîndul lui Socrate, „a fost dintotdeauna proverb popular". La fel procedează şi cu alte numeroase formule, expresii şi proverbe considerate ca avîndu-şi originea în pildele lui Solomon, psalmii lui David ori Ecleziast, arătînd eroarea, subliniind neconcordanţa cronologică ori dezvăluind absurditatea unor supoziţii.

Cele trei sute şaizeci de proverbe-titluri sînt urmate de o bibliografie analitică a lucrărilor româneşti, enumerate cronologic. Acesteia îi urmează alte liste cu studii şi cercetări, note şi aprecieri privind proverbele româneşti, cele străine, cu antologii şi culegeri, colecţii naţionale bilingve şi plurilingve. În finalul părţii a patra se dă o listă cu toţi corespondenţii pe care autorul i-a consultat, căreia îi urmează bibliografia lucrărilor de interes general.

Partea ultimă a lucrării oferă cititorului indicii de acces la partea expozitivă şi cuprind 943 de proverbe româneşti, în ordine alfabetică, şi 627 de proverbe franceze.

Studiul comparativ pe care îl prezentăm se impune ca o lucrare temeinică, la realizarea căreia erudiția se îngemănează cu argumentația logică, dublată de pasiune pentru problema cercetată. El este menit să umple un gol și să ofere un instrument de lucru viitorilor alcătuitori de colecții și antologii paremiologice bi- ori plurilingve.

Ion Bolog

STANCU ILIN, *Poezia obiceiurilor de iarnă*. Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de... București, Editura Minerva, Colecția „Meșterul Manole", 1985, 270 p.

Prestigios istoric literar, pasionat de punerea în lumină a documentului inedit, capabil să schimbe viziunea asupra unui scriitor sau a unei opere, preocupat îndeosebi de destinul vieții și al creației cîtorva mari personalități ale scrisului românesc (în fruntea cărora trebuiesc amintiți: Bogdan Petriceicu Hasdeu, Ion Luca Caragiale și Liviu Rebreanu), Stancu Ilin acordă de cîțiva ani o atenție tot mai mare folclorului românesc.

Familiaritatea cu actul de cultură populară — cu urmări benefice asupra studiilor și comentariilor sale istorico-literare din ultima vreme (a se vedea, între altele, considerațiile din vol. *Liviu Rebreanu. În atelierul de creație*, București, 1985, sau notele la ediția B.P. Hasdeu, *Opere*, I, București, 1986) — l-a condus mai întîi către prefațarea ediției *Poezii populare ale românilor*, de Vasile Alecsandri (Colecția „Meșterul Manole". Editura Minerva, București, 1982), iar ulterior la publicarea volumului *Poezia obiceiurilor de iarnă*, prin intermediul căruia își propune să repună în circulație, pentru publicul larg, cîteva din cele mai frumoase texte de colinde, plugușoare, sorcove și urări de Moș Ajun.

În amplul și documentatul studiu introductiv, sugestiv intitulat: *Poezia obiceiurilor de iarnă — argument pentru continuitatea noastră spirituală*, ce prefațează antologia, editorul schițează, cu o bună cunoaștere a faptelor, întreaga dezbatere purtată de-a lungul timpului în jurul etimologiei și a originii colindei și a plugușorului, formulînd nu o dată interesante observații.

Demnă de reținut ni se pare încercarea autorului de a afla suportul unic al obiceiurilor legate de schimbarea anului în riturile de fertilitate agrară. „Oricîte aluviuni străvechi ar închide în ele — remarcă Stancu Ilin —, colindele, plugușoarele, Moș-Ajunul, sorcova, au un punct de sprijin în ritul agrar. Obștea patriarhală medievală și-a pus pecetea de neconfundat asupra tuturor speciilor spuse sau cîntate la Anul Nou sau Crăciun. *Plugul*, *Cu semănatul* (uneori ca o urare aparte), colinda de gospodar și toate celelalte tipuri, diversificate după stratificarea socială, conduc către o anume configurație care nu este alta decît cea a satului românesc tradițional, cu oameni așezați, în care preocuparea de căpetenie era fertilitatea solului, bogăția recoltelor și a cirezilor de animale domestice".

Interesante sînt, de asemenea, considerațiile privitoare la trecerea progresivă, gradual diferită, a speciilor și textelor invocate de sub zodia funcționalității ritualice la finalitatea spectaculară, cu toate implicațiile ce decurg de aici în planul conotațiilor simbolico-artistice sau al mentalității actanților și a publicului.

Merită a fi evidențiate, în sfîrșit, reflecțiile autorului despre colindă ca „poezie a idealului". „Se regăsesc — relevă el — în colinde ierarhiile administrative și ecleziastice ale satului medieval și chiar unele indicii despre curtea domnească. Fabulosul inundă, însă, toate aceste elemente ale realului cotidian. Fiind o poezie a idealului, a proiecției mitice a vieții, așa cum s-a fixat ea în memoria colectivității, colinda poleiește totul cu aur și argint, imaginează un tărîm al tuturor posibilităților, în care oamenii, animalele, aștrii cerești și chiar sfinții își împletesc acțiunile concurînd la crearea unor modele care să dirijeze viața comunității. În colindă se exprimă nu atît simțiri directe, cît mai ales ceea ce permit canoanele".

Se cuvine să observăm că, în genere, Stancu Ilin privește cu destulă rezervă opiniile invocate și judecă cu obiectivitate faptele, pledînd, mai ales în cazul originii speciilor analizate, pentru necesitatea privirii complexe a fenomenului. „În acest domeniu", dar desigur și în altele — remarcă el, pe bună dreptate —, „afirmațiile categorice sau generalizările pripite au fost adeseori contrazise de diversitatea relațiilor folclorice". O singură dată se lasă și el furat de tentația incriminată, afirmînd, fără putința controlului, că: „numai la români (în comparație cu alte popoare care au obiceiul colindatului) se menționează în textul colindei vechimea datinei. Nu credem a forța o concluzie dacă afirmăm că această realitate probează sentimentul istoric pe care poporul nostru l-a avut și l-a cultivat de-a lungul secolelor".

În ce privește antologia propriu-zisă — avînd de a face, mărturisit, cu o selecție din perspectivă învederat estetică — nu vom obiecta de ce au fost reținute anume texte și nu altele, gustul editorului constituind aici criteriul suveran. Ne întrebăm numai dacă dispunerea pe provincii a textelor reprezenta formula editorială cea mai nimerită, cu atît mai mult cu cît provinciile înseși sînt grupate, în ordine preferențială, în trei secțiuni: I. Oltenia, Muntenia, Dobrogea; II. Moldova, Bucovina; III. Transilvania, Banatul. Dacă Moldova și Bucovina alcătuiesc clar o unitate, divizată artificial, și dacă, pînă la un punct, putem considera că Transilvania merge cu Banatul, nu putem asocia decît forțat Oltenia cu Muntenia și Dobrogea, ultima provincie reprezentînd, din punct de vedere folcloric, o prelungire evidentă a Transilvaniei și Moldovei. Pe de altă parte, este știut că circulația motivelor și a formelor creației populare neagă, de regulă, granițele istorice, tinzînd spre acoperirea întregului spațiu spiritual național.

Discutabilă ni se pare și dispunerea textelor în ordinea cronologică a apariției volumelor din care au fost extrase, modalitate ce duce la repetarea neplăcută, pe parcursul antologiei, a variantelor aceluiași colind, plugușor sau sorcove, cînd mai firesc ar fi fost ca ele să fie grupate — fie și pe provincii — la un loc, în secțiuni clar delimitate; în forma actuală a ediției nu poți distinge întotdeauna, cu exactitate, dacă ai de-a face cu texte de colindă, de urare de Moș Ajun sau de plugușor.

În sfîrșit, am observa că titlul volumului promite mult mai mult decît oferă în realitate antologia, „obiceiurile de iarnă" — chiar și numai cele legate de schimbarea anului — fiind mult mai numeroase decît reiese din florilegiu sau din studiul introductiv.

Dincolo, însă, de asemenea întrebări și observații marginale, ținem să afirmăm că volumul *Poezia obiceiurilor de iarnă*, datorat lui Stancu Ilin, umple un gol de mult resimțit și probabil că el va cunoaște o lungă viață prin reeditări succesive.

I. Oprișan

MARIA CIOARĂ-BÂTCĂ și VLAD BÂTCĂ, *Zona etnografică Teleorman*, București, Editura Sport-Turism (seria „Zone etnografice"), 1985, 184 p.

De cîțiva ani buni, apare la Editura Sport-Turism seria de studii „Zone etnografice", coordonată de etnologul Ion Vlăduțiu. Apare — în ceea ce privește receptarea ei critică — într-un cvasianonimat, cronicile și recenziile ce i-au fost consacrate fiind, după știința noastră, destul de rare. Nu spunem că tăcerea asupra acestei serii este îndreptățită, ci facem doar o constatare, întemeiată pe cercetarea colecțiilor unor publicații de specialitate din ultimii ani. Astfel, „Revista de etnografie și folclor" (1980—1985), *Anuarul de folclor* din Cluj-Napoca (1980—1983) și *Folclor literar* din Timișoara (1983—1985) nu cuprind nici o recenzie la seria amintită. Abia am găsit una în ultimul număr al *Anuarului de lingvistică și istorie literară* pe anii 1983—1984 (Iași).

Cea mai recentă apariție este cartea semnată de Maria Cioară-Bâtcă și Vlad Bâtcă, *Zona etnografică Teleorman*, apreciată de coordonator a constitui „de fapt prima lucrare monografică de etnografie asupra Teleormanului, cu o cuprinzătoare tematică și o mare bogăție de informații științifice". Spațiul etnografic cercetat de cei doi autori este astfel caracterizat de coordonatorul seriei, încă din pagina liminară: „Teleormanul, zonă etnografică cu adînci rezonanțe și dimensiuni în istoria neamului nostru, păstrează pînă astăzi mărturii de civilizație și cultură populară de profundă autenticitate, mărturii ce au o mare însemnătate pentru cunoașterea ființei poporului român".

Cartea adoptă structura cunoscută a celor apărute în serie, tratînd despre: cadrul geografic și istoric, ocupațiile tradiționale, meșteșugurile și instalațiile țărănești, gospodăria și locuința țărănească, monumentele de arhitectură, portul popular, obiceiurile și manifestările etnografico-folclorice contemporane. Volumul este însoțit de 66 de imagini (dintre care 23 color) și de o serie de planșe.

Observăm că și în această carte, ca și în altele din serie, nu se conturează bine zona și subzonele ei. O lucrare apărută tot în anul trecut, *Dicționar de artă populară românească*, de Georgeta Stoica, Paul Petrescu și Maria Bocșe, opinează că zonele și subzonele ținutului Teleorman „nu au fost încă delimitate" (autorii propun, totuși, pe aceeași pagină, o zonare).

Lucrarea s-a străduit să aducă o bogăție de informații. Rămîne de văzut dacă preocuparea aceasta este prezentă în toate secțiunile cărții și dacă s-au adus informațiile esențiale.

Ne propunem să examinăm acest aspect doar într-o secțiune a cărții, aceea rezervată obiceiurilor. Ceea ce constatăm îndată este că autorii s-au oprit, în cea mai mare parte a capitolului, la ceea ce le-au oferit două cărți recente. Cea dintîi, intitulată impropriu *Monografia folclorică a Teleormanului*, semnată de H. B. Oprișan, este departe de ceea ce pretinde, pentru că, deși unele merite nu-i pot fi negate, își trage substanța doar din cercetarea unui număr limitat de localități. Cea de a doua, *Pe plai de baladă*, de Fernande Chirea, are un pronunțat caracter eseistic. Zona nu este săracă în culegeri folclorice de autoritate, Teleormanul intrînd nu de puține ori în preocupările științifice ale unor mari personalități ale culturii noastre. Este regretabil că autorii cărții nu au recurs la o serie de asemenea contribuții. Vom da mai multe exemple. În anul 1885 au trimis răspunsuri la chestionarul lui B. P. Hasdeu 23 de învățători teleormăneni. Alți 36 de învățători din zonă au răspuns, în anii 1893 și 1897, la chestionarele lui N. Densusianu. Ovid Densusianu — care, în *Folclorul. Cum trebuie înțeles* (1909), a pus accent, în cercetarea spiritualității țăranului, pe culegerea a „tot ce dînsul exprimă prin grai, tot ce alcătuiește judecata lui asupra diferitelor împrejurări în care trăiește, tot ce crede el despre actualitate" — a publicat (în colaborare cu I.-A. Candrea și Th. D. Speranția), în „Graiul nostru", I (1906—1907), 24 de texte-convorbiri cu țărani din Poroschia, Mîrzănești și Atîrnați. Au făcut cercetări în zonă personalități de seamă: C. Brăiloiu a cules *Miorița* la Merenii de Sus (1937), Ilarion Cocișiu, aceeași cîntare, la Nanov (1934). Cercetarea atentă a colecțiilor tipărite (și de ce nu și a arhivelor?) ar fi dus la o mai adîncită cunoaștere a repertoriului zonei. Astfel s-ar fi constatat că un cîntec epic mult circulat este și *Toma Alimoș*, cules în Blejești, Ciuperceni, Cringeni, Cucuieți, Drăcșenei, Măldăieni, Merenii de Sus, Scrioaștea (nu mai dăm sursele pentru a nu încărca pagina). Monografia lui Adrian Fochi, *Miorița* (1964), se deschide cu variantele teleormănene, iar Gh. Vrabie, în *Poetica „Mioriței"* (1984), rezervă un capitol variantei teleormănene. Dacă pentru a cunoaște răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu și N. Densusianu autorii trebuiau să cerceteze manuscrisele de la Biblioteca Academiei, pentru alte colecții n-aveau decît să deschidă cărți celebre. Prima este *Poezii populare române* (1885), de G. Dem. Teodorescu, în care este inserată o importantă culegere teleormăneană, datorată poetului D. Teleor, care a cules — în anul 1877 — o serie de colinde și cîntece de nuntă din Atîrnați, între ele figurînd colindul *Ciuta*, care atrăsese atenția lui D. Caracostea în studiile sale mioritice. Christea N. Țapu (1874—1926), profesor născut la Roșiorii de Vede, a tipărit, în *Materialurile folcloristice* coordonate de Gr. G. Tocilescu (1900), 2200 de texte, multe din localități teleormănene. Nu se face direct nici o trimitere la această mare colecție, care a avut, între altele, meritul de a descoperi Teleormanul folcloric. Se citează doar o antologie după această mare colecție. Nu este amintit nici numele lui Gh. I. Neagu, fiind doar de cîteva ori citat volumul colectiv în care și-a tipărit o colecție. Nici Florea A. Drăghici nu apare, deși el a tipărit, în revista „Ion Creangă", o micromonografie a comunei sale natale, Carvaneți. Absentează și compozitorul și muzicologul D. D. Stancu, care a publicat patru volume cu melodii de cîntece și jocuri, *Pe deal la Teleormănel* (1977, 1979, 1981, 1984), al cincilea urmînd să apară. Același a scos la „Electrecord" un disc cu taraful de la Mavrodin.

Aceeași datorie o aveau autorii și față de cîntăreții de ieri din zonă. Într-un loc se spune despre cîntecul bătrînesc că a fost „slujit de o pleiadă de mari rapsozi", dar nu ni se dă nici un nume din categoria amintită. La sfîrșitul secolului trecut, Chr. N. Țapu a notat cîntecele lăutarilor Văleanu din Roșiorii de Vede. Unul dintre ei i-a cîntat: *Iovan Iorgovan, Șarpele, Antofiță al lui Vioară, Tanislav, Ioniță Haiducul, Costea Ciobanul, Manolea, Mogoș Vornicul, Iencea Săbiencea, Milca, Oleac.* Alți rapsozi vestiți au trăit pînă nu demult. Așa au fost Constantin Staicu din Blejești, de la care Al. I. Amzulescu a cules, cu mijloace moderne de înregistrare, în anul 1962, 20 de cîntece epice; Marin Dorcea din Ciuperceni, de la care s-au înregistrat 45 de cîntece povestitoare; Matei Burcea din Merenii de Sus, din al cărui repertoriu Arhiva ICED posedă 40 de cîntece epice. Pentru aceștia trei se cuvenea să fie citată cartea lui Al. I. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, 1974. Constantin Staicu a făcut obiectul unei teze de doctorat (1984) a unei tinere americane, Margaret Helen Hiebert, *Oral Compositional Style in Romanian Traditional Narrative Poetry: the Songs of Constantin Staicu* (published on demand by University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A., London, England). Cercetătoarea americană a avut multe convorbiri cu rapsodul amintit, în localitatea natală a acestuia, în septembrie 1980. Iată-l deci pe Constantin Staicu cercetat cu mult interes de către o folcloristică americană, care a făcut drum lung ca să-l cunoască, și ignorat total de cei doi monografiști locali.

În referirile ce se fac la dansurile populare ale zonei, se trimite la lucrarea modestă a lui Fl. Cristescu și iarăși la H. B. Oprișan. Din zonă au înregistrat însă melodii de joc, între alții, Tiberiu Alexandru, H. Brauner, C. Brăiloiu, G. Sulițeanu. De asemenea, C. Gh. Prichici, care a tipărit volumul *Melodii de jocuri populare din județele Ilfov, Ialomița, Teleorman* (1970). O lucrare de autoritate științifică, *Tipologia muzicală a dansului popular românesc* (1984), de Corneliu Dan Georgescu, analizează și fenomenul coregrafic teleormănean.

În capitolele anterioare ale lucrării s-au citat o serie de monografii de localități. N-am întîlnit *Monografia comunei Balaci* (1912), datorată istoricului A. Marinescu-Nour, care a publicat și colecția *Descîntece și vrăji din popor*. În treacăt fie spus, poezia magică din zonă este foarte bine reprezentată în colecția Tocilescu—Țapu, dar cartea ce-o analizăm nu face nici o referire la această secțiune de poezie.

Să examinăm acum cîteva afirmații din carte. Iată ce se spune despre o importantă manifestare din cadrul obiceiurilor de iarnă: „Poezia *Plugușorului* cunoaște în întreaga țară un singur tip tematic, legat de descrierea ciclului agrar, dar ea a avut numeroase variante, adaptate la condițiile de viață specifice anumitor zone sau anumitor etape de dezvoltare istorică. În varianta teleormăneană, descrierea idilică a muncilor agricole contrasta cu viața de mizerie din satele iobăgești: « De urat am mai ura,/Dar ni-i că vom însera / Pe la curțile dumneavoastră, / Departe de casa noastră. / Și decît om însera, / Mai bine ne-om întoarce / La bordeiele noastre, / Mai joase și proaste, / Cu stuf acoperite / Și cu humă fețuite »". „Contrastul" despre care se vorbește este doar o particularitate a „variantei teleormănene"? Nu, așa-zisa variantă teleormăneană urmează de aproape tipul *Plugușorului* din alte zone. Iată mai multe variante din Moldova: „Dumneavoastră aveți parte / De curți nalte, luminate, / Văruite, șindrilite / Și cu ferești stecluite. / Noi avem bordeie mici, / Bune de plugari voinici, / Văltucite și lipite / Și cu stuh acoperite" (V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, ed. G. Vrabie, 1965, I, p. 453); „Și decît vom însera / Pe la curțile dumneavoastră, / Mai bine la bordeile noastre, / Că-s cu baligă lipite / Și cu stele acoperite. / Dacă-s bune, sau îs rele, / Noi ne hodinim în ele" (N. Jula — V. Mănăstireanu, *Tradiții și obiceiuri românești*, 1968, p. 88) ; „Da ni-i că am însăra / Pe la curți nalte, sprincenate, / La uși cu aur ferecate,/ Cu fereștile ghintuite, / În argint poleite. / Departe de bordeiele noastre / Care-s mititele, mititele, / Cu ferestrele-n podele, / Ca să ne uităm la stele" (*ibidem*, p. 115); „Dar ni-i că vom însăra / Pe la curțile dumneavoastră, / Departe de bordeile noastre / Cu humă închistrite, Cu chiclazuri stropite / Și cu balegă lichite; / Cu căpriori de boz,/ Cu ușa de rogoz, / Cînd pui mîna pică jos" (*ibidem*, p. 136). Este, de fapt, vorba, și în varianta teleormăneană, ca și în altele, de același caracter tipic de urare, de propițiere, în care domină umorul, voioșia, și mai puțin este vorba de „contrastul" amintit de autorii cărții.

Altceva, tot în legătură cu colindatul. La p. 141 se spune: „copii care în după-amiaza zilei de 31 decembrie umblă cu *Bădica Traian*" (sublinierea autorilor). Ce să înțelegem: că așa se numește acest tip de urare în *toată* zona? De fapt, autorii generalizează o informație (preluată de la H. B. Oprișan), care precizase însă că așa se spune *doar* în localitatea Pietroșani. Dacă ar fi cercetat marea colecție Tocilescu—Țapu, autorii ar fi putut consemna și o denumire locală a unui alt tip de colindat: *cicea* (termen neatestat de DEX). Cu privire la răspîndirea obiceiului „de a umbla cu *Jianul* în ziua de Anul Nou", se spune că acesta s-a „generalizat treptat în zonă". Informația a fost preluată tot de la H. B. Oprișan. Acesta cita, în sprijinul afirmației sale, 16 localități, după care adăuga formula „și altele". Dar se poate vorbi într-adevăr de o generalizare cînd afirmația se sprijină doar pe un număr restrîns de localități? Se știe că Teleormanul are în componența sa 2 municipii, 3 orașe, 84 de comune, 233 de sate.

La capitolul despre folclorul nupțial s-ar fi putut cita studiul lui G. Lazăr, *Contribuții la cunoașterea obiceiurilor de nuntă în județul Teleorman* (în *Muzeul Satului. Studii și cercetări*, 1970). La același capitol autorii citează o scenă din romanul *Desculț* de Zaharia Stancu, și anume scena ducerii pe grapă înapoi la familia sa a miresei. Citind fragmentar, autorii lasă impresia că scena amintită era o invariantă a nunții de altădată. De fapt, întoarcerea pe grapă a miresei avea loc într-o împrejurare precisă, în urma unei „tărășenii" (= pățanie, încurcătură, întîmplare neplăcută, complicată). Ar fi fost necesar să se dea citatul integral și să se precizeze că, potrivit unei vechi mentalități mercantile, situația amintită era speculată de ginere pentru a mai stoarce de la tatăl miresei pămînt în plus și vreo vită de muncă.

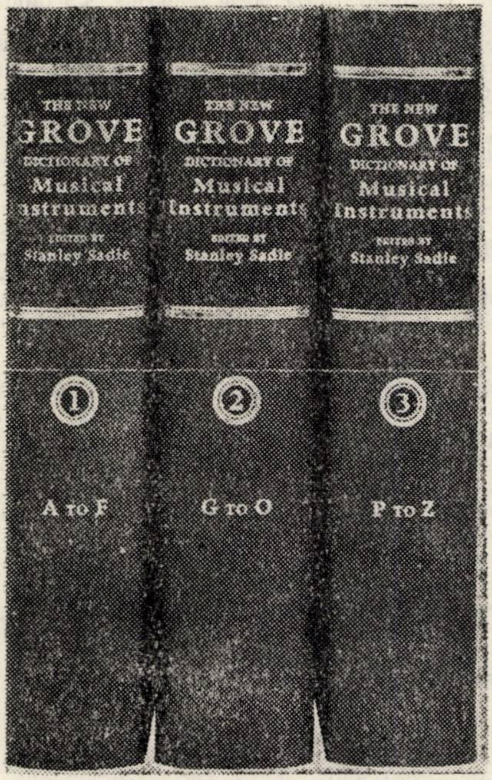
Autorii au procedat bine că, pe ici pe colo, au citat din marii scriitori ai locului. Puteau să recurgă și mai mult la asemenea pagini clasice. Astfel, la capitolul despre moarte și înmormîntare, ar fi putut să amintească o zguduitoare carte a aceluiași scriitor, *Ce mult te-am iubit*, deși în ea, cum bine a observat M. Ungheanu, „Nici etnograficul în formele sale violente, nici pitorescul nu sînt prezente". La alte capitole, *Călușul* de exemplu, se cuvenea să se amintească romanul *Moromeții* de Marin Preda, în care spectaculosul joc a pătruns esențializat. Gala Galaction, citat în alt context, putea fi amintit și cu aprecierile sale despre eposul popular al locurilor unde a copilărit.

Observațiile noastre nu vor să știrbească din meritele acestei lucrări de tranziție spre adevărata monografie. Rămîne de văzut cine o va scrie. Noi o așteptăm.

Iordan Datcu

The New Grove Dictionary of Musical Instruments, Edited by STANLEY SADIE, 1. A *to* F, 2. G *to* O, 3. P *to* Z. Macmillan Press Limited, London, Grove's Dictionaries of Music Inc., New York, N.Y. London, 1984. (Volume One : XXXVI + 806 p., Volume Two : XIV + 982 p., Volume Tree : XIV + 922 p.)

Trebuie spus din capul locului: este o lucrare extraordinară, un deosebit de însemnat eveniment editorial, totodată un măreţ act de cultură, de nepreţuit folos pentru muzicienii de pretutindeni. A fost scoasă de prestigioasa editură londoneză Macmillan, sub competenta şi sîrguincioasa îngrijire a muzicianului englez Stanley Sadie, cel care a editat şi monumentala enciclopedie în 20 de volume *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, scoasă aşijderea de Macmillan, cu patru ani în urmă, în 1980. Prin aceste două mari lucrări, muzicologul Stanley Sadie a cucerit un înalt prestigiu şi un bine meritat renume.



Pînă la apariţia celor trei volume ale lucrării de faţă, cercetătorul era nevoit să se mulţumească cu bine cunoscutul *Real-Lexikon der Musikinstrumente* al lui Curt Sachs, apărut la Berlin în 1913, folositor instrument de lucru, de peste 450 de pagini bogat ilustrate cu exemple muzicale şi desene, şi să-şi întregească cunoştinţele din felurite enciclopedii, dicţionare şi lucrări de specialitate, prin forţa lucrurilor rispite, cea mai de preţ fiind noul dicţionar Grove al muzicii şi muzicienilor al lui Stanley Sadie, pomenit mai sus, reeditarea mult lărgită şi revăzută a ediţiilor enciclopediei lui Sir George Grove: *Dictionary of Music and Musicians* din 1878—1879.

Pentru instrumentele de muzică, lucrarea care face obiectul prezentei dări de seamă, cea mai vastă în lexicografia închinată organologiei, reprezintă o fericită sinteză a celor mai de seamă cunoştinţe din faza actuală a cercetărilor de specialitate. Ni se înfăţişează de la vestigiile antichităţii îndepărtate pînă la instrumentele electronice cele mai recente, instrumentele care au fost născocite şi perfecţionate în decursul îndelungatului proces al dezvoltării muzicii noastre culte, precum şi instrumentele muzicale proprii înaltelor culturi din afara Europei, alături de nemaipomenita bogăţie şi varietate a instrumentelor de muzică populară de pe toate meridianele. Se urmăreşte, de la caz la caz, istoria lor, structura şi tehnicile utilizării lor şi, nu o dată, rosturile lor culturale, întregite cu o seamă de informaţii auxiliare socotite necesare, între care acustica diferitelor categorii de instrumente, registrele şi claviaturile lor, practicile interpretării începînd cu monofonia medievală, mînuirea arcuşului, digitaţia, ornamentele, improvizaţia, instrumentele microtonale, instrumentele mecanice, orchestrele, dirijatul, termenii de mişcare şi termenii de expresie ş.a.m.d. Peste o mie de articole sînt închinate celor mai de seamă inventatori şi constructori de instrumente muzicale, precum şi celor mai vestite case producătoare. Nu sînt uitate nici principalele muzee şi colecţii de instrumente muzicale, înşirate într-o listă de ţări întinsă pe aproape 11 coloane, plus o bibliografie cu 43 de titluri. Dicţionarul cuprinde peste 12 000 de articole, de la simpla pomenire a numelui unui instrument oarecare, adesea cu arătarea etniei căreia îi aparţine şi întotdeauna cu trimitere la articolul de bază privitor la categoria din care face parte (şi unde este, nu o dată, menţionat cu o seamă de amănunte), pînă la adevărate micromonografii (*orga* bunăoară se bucură de aproape 156 de coloane, plus alte aproape 24 de coloane destinate feluritelor sale registre, *pianul* are aproape 72 de coloane, *vioara* are 80 de coloane, dintre care mai bine de 7 coloane consacrate utilizării ei în muzica extraeuropeană şi în folclor ş.a.m.d.). Le întregesc numeroase exemple muzicale şi peste 1 600 de ilustraţii: reproduceri de scene muzicale din vechi manuscrise, din picturi murale, icoane, miniaturi, gravuri și tablouri de epocă, fotografii de instrumente, de instrumentiști cîntînd din instrumente, formații instrumentale, desene și schițe. Numeroase articole sînt însoțite de bibliografii.

O parte din materiale au fost preluate din *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, în primul rînd cele privitoare la instrumentele muzicii occidentale și tehnicile execuției din acestea. În grade diferite, ele au fost lărgite și revizuite de înșiși autorii lor sau în cadrul redacției. Materialele în întregime noi însumează însă 70% din total.

A fost adoptată clasificarea clasică Hornbostel-Sachs, publicată mai întîi în „Zeitschrift für Ethnologie" în 1914, întregită cu mărunte modificări în versiunea englezească publicată în „Galpin Society Journal" în 1961. O găsim în articolele consacrate *aerofonelor, cordofonelor, idiofonelor* și *membranofonelor*. Greutățile pe care le întîmpină, în unele cazuri, aplicarea acestei clasificări sînt arătate și supuse discuției, atît în introducere cît și în cuprinsul articolelor destinate unor instrumente, a căror clasificare ridică unele probleme. S-a ținut, totodată, seamă de rezultatele cercetărilor cele mai recente ale specialiștilor.

După cum ne dezvăluie Stanley Sadie în *Prefață*, articolele pot fi înglobate în cinci categorii: 1. instrumentele muzicii clasice occidentale; 2. constructorii acestor instrumente; 3. instrumentele occidentale moderne (multe din ele electronice) și constructorii lor; 4. practica execuției instrumentale (pe larg în muzica occidentală) și 5. instrumentele extraoccidentale și instrumentele populare. Această categorie din urmă este pe departe cea mai bogată și totodată fără precedent, însumînd vreo 10 000 de articole (6 000 din ele inedite), dintre care 2 500 privitoare la muzica africană și 1 000 privitoare la instrumentarul muzicii sud-estului asiatic. Asupra acestei categorii vom zăbovi în cele ce urmează.

Numele instrumentelor sînt scrise în ortografia limbilor respective, doar cînd nu a fost posibil, în ortografia englezească echivalentă. Ar fi fost util ca o dată cu materialele auxiliare împrumutate, alături de abrevierile generale, abrevierile bibliografice și siglele bibliotecilor și colecțiilor să fi fost preluate și cele cîteva pagini referitoare la transliterație. Desigur, din motive obiective, formele de plural ale numelor sînt rare, așijderea indicarea accentuării.

Articolele mai mari sînt iscălite de autori. Multe articole poartă mai multe semnături: ele au devenit colective prin comasarea, de către redacție, a unor texte elaborate de diverși colaboratori.

La finele articolelor cu caracter general aflăm un indice cu numele tuturor instrumentelor din categoria respectivă aflătoare în dicționar. Ele dezvăluiesc marea bogăție a terminologiei, iar la nevoie pot schița răspîndirea geografică a unui anume tip de instrument. Același instrument poate avea, cum se știe, mai multe denumiri, dar de cele mai multe ori fiecare termen numește un anume instrument din categoria în chestiune. Iată cîteva exemple:

Bag pipe (= cimpoi) are un indice cu 70 de termeni. Lipsesc însă: *chorus*, numele medieval al instrumentului dat de unii muzicieni; *Dudelsack*, principalul nume german al cimpoiului; *Hümmelchen*, alt nume german al său, folosit de Praetorius (în *Syntagma musicum*, 2/1619); *shabr* sau *shapar* (citește *șabr* și *șapar*), cimpoiul ciuvaș cu carabă dublă, fără bîzoi și cu rezervorul de aer din bășică și *union (uillean) pipe*, o varietate de vechi cimpoi irlandez. Deși netrecuți în indice, toți acești termeni sînt prezenți în dicționar, cu amănuntele de rigoare.

Bell (= clopot) are un indice cu 246 de termeni.

Drum (= tobă) are cel mai bogat indice, cu 1 525 de termeni. Este vorba aci de toate tipurile de tobe, inclusiv cele ale muzicii culte, foarte puține în raport cu cele populare. Articole speciale trimit însă la diferite specii ale instrumentului. Astfel: *frame drum* (= tobă pe cadru) cu 160 de termeni, între care *daraua* sau *daireaua* și *vuva* noastră; *friction drum* (= tobă de frecare) cu 55 de termeni, între care *buhaiul* nostru, numit pe alocuri *bugă* sau *șteand; goblet drum* (= tobă-cupă, cu corpul în formă de vas de tipul tobei *darabukka*, folosită sporadic de muzicanții turco-tătari din Dobrogea) cu 61 de termeni; *hourglass drum* (= tobă-clepsidră, cu corpul asemănător acesteia) cu 132 de termeni; *kettledrum* (= tobă-ceainic, de tipul *timpanului*) cu 100 de termeni; *slit-drum* (= tobă cu fantă, obișnuit un trunchi de copac cu miezul scos și cu o fantă longitudinală deasupra căreia este bătută) cu 243 de termeni. De notat că la *barel drum* (= tobă-butoi, cu corpul în formă de butoiaș) nu există indice. Nu are indice nici articolul cu caracter general *Alphorn* sau *Alpenhorn* (= bucium), scris de Anthony C. Baines din Bath, Regatul Unit, o autoritate în materie. Notez că la articolul *rikalo*, cum este numit în sîrbocroată *buciumul*, ni se spune că este o trompetă de lemn lungă în jur de 2 m, folosită drept instrument păstoresc de semnalizare de către vlahii din răsăritul Serbiei. Numele său românesc, trecut în dicționar după cel sîrbocroat, este *bušen*. Din alte izvoare (în primul rînd organologul Dragoslav Dević din Belgrad), știm că se găsește în munții Homolje și Miroč din Serbia de nord-est și că i se spune *bučen* și *bučin*. Iată că prezența buciumului la românii din sudul Dunării lărgește aria de răspîndire a bătrînului nostru instrument, pe care o cunoașteam pînă în prezent.

Flute (= fluier), articol cu caracter general însumînd toate felurile de fluiere, are un indice cu 932 de termeni. Sînt prezente însă și articole referitoare la diferite specii de fluiere, de pildă: *duct flute* (= fluier cu vrană), cu un indice de 190 de termeni, dintre care lipsesc *floier*, *fluer* și *fluier* (cu toate derivatele, reprezentînd diferite tipuri de fluier), în schimb prezente în dicționar; *nose flute* (= fluier nazal, în țeava căruia se suflă cu nara) cu 34 de termeni și *notched flute* (= fluier cu crestătură, cu gura crestată în forma literelor U sau V, crestătură care despică coloana de aer suflată de executant și o pune în vibrație) cu 76 de termeni; fluierele cu capătul inferior înfundat sînt prezente prin articolul *stopped flute ensemble*, cu 15 trimiteri la ansambluri de asemenea fluiere, similare sau înrudite cu *fifa* de la noi. Lipsește, în schimb, un articol consacrat fluierelor cu țeava complet deschisă, de tipul *fluierului moldovenesc* și *cavalului dobrogean* de la noi sau *nāy*-ului arab, respectiv *open flute* sau *rim-blown flute*, precum și un indice la articolul destinat fluierelor traversiere, *transverse flute*, între care *flautul* și *piculina* noastră, prezente și ele în dicționar.

Hurdy-gurdy (= vioară cu roată, liră) trimite doar la 9 termeni, scăpînd din vedere să menționeze următoarele denumiri, de altmintrelea prezente atît în cuprinsul articolului, cît și în dicționar, cu articolele aferente: *Bauernleier*, *Bettlerleier*, *Drehleier*, *Leier* și *Radleier* (germ.), *chifonie*, *symphonie* și *vielle à roue* (fr.), *ghironda*, *lyra tedesca*, *rotata*, *sambuca* și *sinfonia* (it.).

Lute (= lăută), articol cu caracter general care, deși se referă doar la lăuta cu coarde ciupite, *plucked lute*, indicele său trimite la 693 de termeni, inclusiv lăuta cu coardele frecate de arcuș, *bowed lute*. Pe cele populare din acestea din urmă le regăsim în indicele cu 329 de termeni ai articolului *fiddle* (= vioară populară).

Panpipes (= nai) are un indice cu 123 de termeni, între care și *naiul* sau, cu numele său mai vechi, *muscalul* nostru. Repartizarea geografică a naiului, în conformitate cu indicele respectiv, este următoarea: Europa cu 15 termeni, Asia cu 12 termeni, Africa cu 17 termeni, America Latină cu 64 de termeni și Oceania cu 15 termeni. Li s-ar putea adăuga încă 23 de termeni menționați în lexiconul lui Curt Sachs, lucrare de care redactorii dicționarului de față ar fi trebuit să țină seamă în mai mare măsură. Alți 4 termeni, care lipsesc din Grove, puteau fi găsiți în atlasul sovietic ș.a.m.d.

Operația fișării termenilor și includerea lor în indice, pe felurite categorii de instrumente, a fost făcută în cadrul redacției. Este limpede cît de anevoioasă este o asemenea lucrare și cîte greutăți, de netrecut uneori, le ridică articolele insuficient de explicite. De aci firești lacune, ca cele semnalate mai sus, ori chiar erori în repartizarea corectă a unor nume de instrumente.

Este de la sine înțeles că indicii nu pot cuprinde chiar toate instrumentele din categoria respectivă identificate pînă în prezent (ca să nu mai vorbim de cele încă neidentificate). Simpla enumerare a tuturor numelor — în ipoteza că s-ar găsi cineva în stare să o întocmească — ar cuprinde multe zeci de mii, dacă nu sute de mii. Pentru o lucrare ca cea de față este important să cuprindă cele mai tipice instrumente ale diferitelor popoare și culturi, ceea ce în cea mai mare măsură s-a reușit. Articolele dicționarului reflectă, în ultimă instanță, cunoștințele specialiștilor care le-au întocmit. Ca să mă refer exclusiv la domenii care îmi sînt oarecum familiare, cred că pot afirma că instrumentele de muzică ale popoarelor de limbă arabă sînt foarte bine reprezentate, îndeosebi mulțumită irakienei rezidentă în Paris, Scheherazade Qassim Hassan și francezului Christian Poché din Paris, instrumentele popoarelor iugoslave prin Radmila Petrović din Belgrad și Cvjetko Rihtman din Sarajevo, instrumentele bulgarilor prin Vergilij Atanassov din Sofia, instrumentele maghiarilor prin Bálint Sárosi din Budapesta și instrumentele polonezilor prin Jan Stęszewski din Varșovia. Instrumentele popoarelor cehoslovace ar fi fost și mai bine reprezentate dacă s-ar fi obținut colaborarea lui Ludvik Kunz din Brno și a lui Ivan Mačák din Bratislava, cele ale albanezilor prin Ramadan Sokoli din Tirana, cele ale grecilor prin Fivos Anoyanakis din Atena și cele ale turcilor prin cel mai autorizat cunoscător al lor, englezul Laurence Picken din Cambridge. Un mănunchi din cei mai de seamă organologi europeni activează în cadrul Grupului de Studii a Instrumentelor Muzicale Populare (Study Group on Folk Musical Instruments), din cadrul Consiliului Internațional pentru Muzica Tradițională (International Council for Traditional Music), de sub conducerea est-germanului Erich Stockmann din Berlin. Numeroase comunicări susținute de aceștia cu ocazia unor conferințe internaționale periodice au văzut lumina tiparului în cele opt volume *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, publicate la Stockholm între anii 1969 și 1985. Doar puțini dintre ei figurează în bogata listă a colaboratorilor dicționarului, totalizînd 403 specialiști, între care numeroși învățați de prima mînă. Este, cred, neîndoios că o seamă de specialiști nu au răspuns la solicitarea redacției sau pur și simplu nu au putut fi găsiți. Sînt bine cunoscute marile greutăți pe care le întîmpină asigurarea colaboratorilor unor lucrări de asemenea anvergură.

Este neîndoios faptul că *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* va juca un rol hotărîtor în îmbogățirea cunoștințelor în domeniul organologiei. Doar frunzărind cele trei volume putem învăța multe. Iată cîteva exemple, alese oarecum la întîmplare.

După cum știm, *fifa*, numită și *dudină* sau *șuieraș*, este un fluier lung de vreo șchioapă, făcut dintr-o țeavă de cucută sau de leuștean, închisă la capătul inferior de un nod. Gura este amenajată prin două tăieturi semicirculare în unghi ascuțit, tăietura opusă celei pe care se sprijină buza inferioară a executantului fiind mai adîncă: în marginea ei se despică coloana de aer suflată şi intră în vibrație. Este un fluier rudimentar, unitonal, folosit aproape numai de femei. Sunetul intermitent al instrumentului constituie axul sonor în jurul căruia interpreta brodează o melodie simplă, în tehnica hăulitului. Instrumentul poate fi întîlnit sporadic prin județele Mehedinți și Gorj. Mai știam, de la Dragoslav Dević, că în Serbia de nord-est, în zona pastorală din preajma muntelui Homolje, locuită îndeobște de „vlahi", populație de obîrşie românească, femeile cîntă în aceeași manieră, suflînd însă deodată în două țevi de mărimi diferite, obținînd un interval armonic de secundă. Cele două fluiere sînt numite *dudureiș* (o singură țeavă e numită *duduraică*). Instrumentul nu este menționat în prezentul dicționar. Mai știm, din valoroasa lucrare *Atlasul instrumentelor muzicale ale popoarelor din U.R.S.S.* (*Атлас музыкалных инструментов народов СССР*) de K. Vertkov, G. Blagodatov și E. Iazovițkaia (Moscova, 1963), că, în Lituania, mai multe instrumente identice cu *fifa*, de mărimi diferite, numite *skudučiai* (o singură țeavă este numită *skudutis*), constituie o formație. Și din aceste fluiere cîntă femeile, scoțînd unicul sunet pe care țeava îl poate da, atunci cînd îi vine rîndul, ca, împreună cu celelalte membre ale formației, să compună melodia. Ansamblul este socotit *nai*. În dicționarul nostru, articolul privitor la *skudučiai*, numit *panpipes*, este semnat de Arvydas Karaška din Vilnius. André Schaeffner îl semnala în Africa, în vestita sa operă *Origine des instruments de musique* (Paris, 1936, desenul de la p. 137). Articolul *stopped flute ensemble* din dicționar, semnat de Peter Cooke din Edimburg, Regatul Unit, semnalează 15 ansambluri de asemenea fluiere, la mai multe populații din sudul și sud-vestul Africii (hotentoți, boșimani, sotho, venda, loveda, ndebele, tswana), în Botswana, Zair, Uganda, Camerun, Nigeria și chiar în îndepărtatele Filipine: *a*, *adi*, *ati*, *bel*, *dinaka*, *ditlhaka (dithlaka*, *ditlhoko* sau *dithloko)*, *eluma* sau *eruma*, *huele* sau *m'bono*, *ilenga*, *luma*, *motaba*, *mutavha*, *naka*, *oseke* și *saggeypo*, acesta din nordul Filipinelor. Din alte izvoare, îmi îngădui să mai adaug două asemenea formații, necuprinse în dicționar: *chimbveka*, la tribul chopi din Mozambic, și *viyanzi*, la tribul zaramo din Tanzania. Cînd articolele respective cuprind explicații limpezi sau cînd sînt însoțite de fotografii, identitatea acestor instrumente cu *fifa* noastră este indiscutabilă. La toate aceste formații se folosește aceeași tehnică de execuție („hocket technique", „hocket fashion" sau „blown in hocket", se spune în dicționar), aidoma ca la ansamblul lituan *skudučiai*, ca urmare ar putea fi socotite și ele *naiuri*. De fapt și naiul rusesc *kuvikli*, *kughikli* sau *țevnița* este un set de două pînă la cinci țevi înfundate, de mărimi diferite, detașate, respectiv nelegate unele de altele, folosite și ele în ansamblu; așadar şi ele constituie un *stopped flute ensemble*. Articolul din dicționar le numește *panpipes*, termenul folosit pentru *nai*, încît se ridică întrebarea dacă nu cumva toate ansamblurile de fluiere unitonale înfundate, de mărimi diferite, folosite în aceeași tehnică de cîntare alternativă, pot fi considerate *naiuri*. Adaug că în dicționar se află și alte fluiere înfundate unitonale, care ar putea fi similare cu *fifa*, precum și alte ansambluri de asemenea fluiere decît cele semnalate în indicele articolului respectiv.

În articolul *syrinx*, iscălit de James W. Mc Kinnon din Buffalo, S.U.A., și Robert Anderson, din Londra, ni se spune că naiul „apare probabil în orchestra idolatrică descrisă în cartea lui *Daniel*". Iată o interesantă afirmație pe care o confirmă *Biblia de la București* (1688), cînd, în aceeași carte, pomenește de „glasul trîmbiții, muscalului şi alăutei, samvichii şi canonului" (pasaj care l-a pus în încurcătură pe învățatul muzicolog C. Bobulescu, care credea cu tot dinadinsul că este vorba de o trîmbiță muscălească oarecare și nu de un *nai*, respectiv *muscal*: „trîmbița muscalului" scria el, precum şi de o misterioasă „alăuta samvichii" (*Lăutari și hori în pictura bisericilor noastre*, Bucureşti, 1940, p. 10, 49 și 55). Și în primul și în al doilea caz este vorba de instrumente diferite: *trîmbiță* și *muscal*, *alăută* și *samviche*. Privitor la aceasta din urmă — ne învață iarăși dicționarul nostru, prin articolul *sambuca*, de același cercetător american James W. Mc Kinnon — respectiv *sambuca* (lat.), *sambykē* (gr). și *sabbeka* (ebr.), sînt probabil denumirile în limbile respective ale harpei unghiulare, cunoscută și sub numele *trigōnon*. Termenul ebraic *sabbeka* — probabil de obîrşie arameică, ne spune iarăși dicționarul — apare în aceeaşi carte a lui *Daniel*, ca și *samvichea* din *Biblia de la București* (1688). Cum am văzut, *sambuca* este și unul din numele italienești ale *viorii cu roată*.

Filologii noștri nu s-au pus încă de acord asupra etimologiei cuvîntului *cimpoi*. Etimologie necunoscută decretează DEX. Vine dintr-o ipotetică formă *centipollium*, derivată din *centipellio*, numele latin al foiosului rumegătoarelor, afirmă C. Giuglea, etimologie preluată de DA. B. P. Hasdeu îl pune în legătură cu lat. *symphonia*, din care provin it. *zampogna* și fr. dialectale *chinfounio* și *sampogna*. L. Șăineanu se mulțumește să semnaleze înrudirea cu it. *zampogna*, derivat din lat.-gr. *symphonia*. A. Scriban, care citează și piemontezul *čampoňa*, presupune o formă *sympónium* în loc de *symphónia*, de unde *șimpoi*, apoi *cimpoi*. În schimb, H. Tiktin trimite la mag. *csimpolya*, derivat din gr. *symfonia*, iar I.-A. Candrea

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM Néprajzi Tanszék SZEGED

pare convins că etimologia *cimpoiului* este mag. *csimpolya*. Acest din urmă termen, întîlnit doar sporadic la maghiari (al căror nume principal pentru instrumentul în discuție este *duda*), derivă neîndoios din românescul *cimpoi*, cum afirmă, între alții, A. Scriban. Dicționarul de față ne oferă și alți termeni în sprijinul probabilității obîrșiei în lat. < gr. *symphonia*. În articolul cu acest nume de Howard Mayer Brown din Chicago, ni se spune că termenul a fost folosit în evul mediu și mai tîrziu, pentru felurite instrumente, îndeobște cele în stare să intoneze mai multe sunete deodată. Cuvîntul apare în cartea lui *Daniel*, tradus cîteodată prin *cimpoi*. Numele italienesc al instrumentului, *zampogna*, pare de fapt să fie o corupție a cuvîntului *symphonia*. În Franța, începînd din veacul al XII-lea, apar cuvintele *symphonia* sau *simphonie*, *sinfonie*, *chifonie* ș.a. numind însă *vioara cu roată*, respectiv *lira* (și ea capabilă să scoată simultan mai multe sunete, în speță melodia întovărășită de un ison, adesea armonic). Mai aflăm din dicționar că *cimpoiului* italienesc i se mai spune — așa cum am mai văzut — *zampogna*, dar și *sampogna*. Numele spaniol este *zampoña*, iar al *viorii cu roată* este *sanfona*, *cianfona*, *sanfonha*, *zanfonia* sau *zanfona*. În Brazilia, *sanfona* este o specie de acordeon, cunoscut și sub numele de *gaita de foles* sau simplu *gaita*. Cimpoiul grecesc este numit *țambuna* (ortografiat în dicționar: *tsambouna*). Deosebit de interesant mi se pare numele georgian al instrumentului nostru: *chiboni* sau *chimoni* (citește *ciboni* și *cimoni*). În atlasul sovietic mai sus citat, numele cimpoiului georgienilor trăitori în R.S.S.A. Adjară este *cibóni* (чибони), iar în explicațiile ce însoțesc discul *Georgia I*, din seria *A Musical Anthologie of the Orient*, Unesco Collection (Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2025), numele este ortografiat *chiboni* în engleză, *tchiboni* în franceză și *Tschiboni* în germană. Este, cum se vede, cuvîntul cel mai apropiat de numele românesc *cimpoi*, numit pe alocuri și *cinpoi*, *cempoi*, *ciumpoi*, *cimponi*, *șimponi*, *șimpoi* ș.a.m.d. Asupra etimologiei corecte este desigur cazul să se pronunțe specialiștii în filologie.

Și etimologia numelui tipului de cimpoi cu carabă simplă și bîzoi este controversată. I se spune *gaida* în Grecia, *gayda* în Turcia, *gaidă* în Albania — *gaidă* îi spun și macedoromânii și meglenoromânii —, este numit *gaide* în Bulgaria și Iugoslavia, *gaidy* în Slovacia, Moravia și Polonia, *gaita* în Peninsula Iberică și în America Latină. În Portugalia i se spune și *gaita de foles*, același nume ca al acordeonului brazilian mai sus amintit. Din alte izvoare se știe că în nordul Africii, în Maroc, Algeria și Libia, *gāyṭa* este numele unui oboi, în vreme ce dicționarul de față ne arată că rubedenia acestuia din Mali, Niger, Ciad, Nigeria și Camerun se numește *algaita* (berberii îi spun *aghiyad*). Articolele *gaita*, de Christian Poché și John M. Schechter din Syracuse S.U.A., și *gajde (gaida, gaidë, gajdy, gayda)*, de Radmila Petrović și Vergilij Atanassov, din dicționarul de față, derivă cuvîntul din goticul *gait* sau *ghaid* (= capră). Andaluzia arabă ar fi preluat cuvîntul prin vizigoți, aplicîndu-l însă oboiului, al cărui timbru este similar cu cel al *cimpoiului*. (De notat că și alte popoare dau cimpoiului numele de „capră" sau „țap": *koza* sau *koziol* în Ucraina și Polonia și *Bock* în Germania, conform dicționarului de care ne ocupăm.)

Mă opresc aci, deși ar mai fi încă foarte multe de spus în legătură cu învățămintele pe care ni le oferă dicționarul. Nădăjduiesc să revin asupra lui, mai ales în legătură cu conexiunile care se pot face între instrumentarul nostru popular și cel al popoarelor din Balcani și din Orientul Apropiat.

Drept încheiere, socot folositor să reproduc în cele ce urmează repertoriul termenilor, respectiv al articolelor privitoare la instrumentele muzicale ale poporului nostru, așa cum se înșiruiesc în dicționar, conform regulilor ortografice ale limbii engleze:

Acioaie, *acordeon**, *alăută*, *armònică (armònie, harmonică)*, *birje*, *brinceliu*, *broancă*, *bucen*, *bucium (bucen, bucin, trîmbită, trîmbiță, tulnic)**, *bugă*, *buhai**, *carabă*, *caval**, *caval dobrogean**, *cempoi*, *ceteră*, *chimpoi* (?), *chitară**, *cimpoi (cempoi, chimpoi* [?], *cimponi*, *ciumpoi*, *şimpoi*, *șimponi)**, *cingeteu*, *cioaie*, *citură*, *ciumpoi*, *clopot**, *cobuz*, *cobză**, *contră*, *corn*, *dara*, *darabană*, *diblă (diplă)*, *diplă*, *dobă*, *drîmbă (drîmboaie, drîmb, drînd, drîndă, drîng)*, *dubă**, *dudină*, *duruitoare (scîrțiitoare, hîriitoare)*, *fifă (dudină, șuieraș)**, *flaut*, *floier (floieră, floiră)*, *fluer (fluieră)*, *fluier (fluer, fluieră, fluieră, fluir, floier, floieră, floiră)**, *frunză**, *giangăraș*, *gordună (gurdună)*, *gurdună*, *harmonică*, *hîriitoare*, *làută (lăută)**, *muscal*, *nai**, *pai*, *piculină*, *scîrțiitoare*, *șimpoi (șimponi)*, *solz**, *șteand*, *șuieraș*, *surlă*, *tacîm*, *talangă*, *țambal (țimbală, țimbulă, țimblon)*, *taraf*, *taragot (tarakava* [?], *torogoată)*, *telincă*, *țiitorea*, *tilincă (telincă)**, *țimbal*, *țiteră (citură, țiitorea)*, *toacă**, *tobă (dobă, dubă)**, *torogoată*, *trîmbiță*, *trișcă*, *tulnic*, *țurgalău*, *vioară*, *vioară cu goarnă* (greșit: *vioră* [sic!] *cu goarnă)*, *vuvă**, *zdrîncănă*, *zongoră*, *zurgalău (zurgălău, țurgalău)*. Articolele cu asterisc sînt semnate. Sînt cu totul 82 de poziții, comentariile respective întinzîndu-se de la un rînd (cînd e vorba de simple semnalări de termeni cu trimiteri la articolele de bază) pînă la 82 de rînduri. Sînt însoțite de fotografii articolele: *bucium*, *buhai*, *caval*, *cobză*, *nai*, *țambal* și *tilincă*. Articolul *fifă* este însoțit de o schiță a instrumentului. Spre marea mea părere de rău, lipsesc instrumentele de muzică populară ale macedoromânilor, meglenoromânilor și istroromânilor. Articolele *bucium* și *cobză* poartă, alături de iscălitura scriitorului acestor rînduri, și semnătura regretatului muzicolog sovietic Boris Kotlyaryov, autorul articolelor privitoare la instrumentele din R. S. S. Moldovenească. Din articolele sale s-a strecurat și o greșeală: *chimpoi*, cu ortografie englezească pentru *cimpoi*. Pasaje din articolele originale despre *țambal*, *ţiteră*, *dairea*, *taragot* și *vioară* au fost incluse în articolele *cimbalom* (nesemnat), *citera* (nesemnat), *daire* (semnat de Vergilij Atanassov), *tárogató* (semnat de John S. Weissmann) și *violin* (articol colectiv, cu partea referitoare la „Extra-European and folk usage" semnată de Peter Cooke, Alstair Dick „and others"). Din articolele originare s-a reținut ceea ce era esențial. Ar fi fost cred folositor dacă la *vioara* noastră s-ar fi arătat și numărul de scordaturi care au putut să fie identificate: 36!, număr deosebit de mare, oglindind fantezia creatoare a lăutarilor noștri, multe din ele fiind necunoscute în literatura cultă a instrumentului. Aceasta cu atît mai mult cu cît la vioara scandinavă, *hardingfela* sau *hardingfele*, descrisă în articolul *hardanger fiddle* de Mary Remnant din Londra, se arată că numărul de scordaturi folosite de instrumentiștii care o minuiesc se ridică la peste 20: „Over 20 scordatura tunings are known..." (Sînt turburătoare coincidențele dintre *vioara* noastră și *vioara scandinavă:* și una și alta folosesc numeroase scordaturi, și una și alta au și coarde de rezonanță, simpatice, ca *vioara cu „teluri"* din Vrancea.) Mai adaug că la articolul *taragot* s-a adăugat, nu înțeleg de unde pînă unde, un nume inexistent în folclorul nostru: *tarakava* (!), despre care aflăm, în articolul *shawm*, de Anthony C. Baines, că a fost o varietate de oboi a venzilor. În fine, o lacună la articolul *țimbal*. Acesta nu este numai „Moldavian term for the CIMBALOM", ci este folosit și în alte ținuturi, cu osebire în Banat și în Transilvania.

Vor trece desigur foarte mulți ani pînă ce se va tipări o nouă ediție a acestui splendid dicționar. Dar s-ar putea lua eventual în considerare publicarea unui volumaș *'addenda et corrigenda'*, care să întregească lacunele și să îndrepte erorile — pare-se puține la număr — care s-au putut strecura și care vor fi descoperite între timp.

Tiberiu Alexandru

„Proverbium". Yearbook of International Proverb Scholarship. The Ohio State University, Volume 1, 1984, 350 p. — Volume 2, 1985, 467 p.

Proverbele au stat din vechime atît în atenția oamenilor de știință, cît și a nespecialiștilor. De la prima încercare de a scoate o revistă de paremiologie au trecut 151 de ani, însă aceste preocupări s-au intensificat în ultimele două decenii. Astfel, între 1965 și 1975 apare „Proverbium" (25 numere), o publicație internațională condusă de reputatul paremiolog finlandez Matti Kuusi. Apoi notăm două numere ale revistei „Proverbium Paratum" (1981 și 1982) sub redacția cercetătorului maghiar Vilmos Voigt.

După o scurtă pauză, înregistrăm în 1984 o nouă publicație purtînd titlul devenit tradițional și, într-un fel, reluînd tradiția revistei de la Helsinki. Noul PROVERBIUM — o remarcabilă publicație internațională din care au apărut pînă în prezent două volume — este condusă de o prestigioasă personalitate a paremiologiei actuale, Wolfgang Mieder de la Universitatea din Vermont, în cooperare cu Universitatea ebraică (Galit Hasan-Rokem) și Universitatea de Stat din Ohio (Daniel R. Barnes și Ruth Ann Hendrickson) care editează acest anuar.

Fiecare volum este dedicat unei mari personalități a domeniului respectiv: primul finlandezului Matti Kuusi cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani, cel de-al doilea grecului Démétrios Loukatos, ambele avînd următoarea structură: articole, comunicări, necrologuri, studii asupra unor proverbe individuale, rapoarte de cercetare, recenzii, note asupra cărților și bibliografii (în continuare vom folosi abrevierile: P. I pentru „Proverbium", vol. I și P. II pentru „Proverbium", vol. II).

Un spațiu larg în economia celor două volume este consacrat articolelor care se ocupă de definirea proverbului. Astfel, în studiul *Înțelegerea proverbialității* (P. I), Shirley L. Arora observă că, întotdeauna, succesul expunerii unui proverb depinde de abilitatea ascultătorului în a-și da seama că cineva i se adresează în termeni proverbiali. Ceea ce este important și esențial pentru succesul oricărui spectacol proverbial este faptul — subliniază autoarea — că *rostirea „nu a fost făcută" de vorbitor; ea aparține categoriei „se spune", nu „spun" (eu).* O adevărată istorie a încercărilor de a defini proverbul realizează Wolfgang Mieder în *Puncte de vedere curente asupra proverbului* (P. II), pornind de la aserțiunea că problema definirii sale este tot atît de veche ca și interesul manifestat pentru folosirea sa. Cu acest prilej, sînt enumerate 55 de definiții colecționate de la nespecialiști. În a doua parte a acestui remarcabil studiu sînt trecute în revistă o serie de articole din diverse publicații, avînd ca subiect definirea proverbelor. Într-un studiu masiv, românul Dumitru Stanciu exprimă o serie de *puncte de vedere asupra paremiologiei structurale* (P. II), analizînd numeroase teorii actuale din domeniul cercetării proverbelor, afectînd un spațiu amplu definirii acestora. Studiul este însoțit de o bibliografie a paremiologiei românești grupată în trei categorii: antologii de proverbe și zicători; teze de doctorat cu temă paremiologică; studii, articole și monografii paremiologice.

Paremiologul sovietic Arwo Krikmann, într-un studiu *Despre caracterul nedefinit al proverbelor* (P. I), menționează trei posibile moduri de abordare a acestuia: modul „pur” semantic (virtual, indiferent de context), modul „programatico-semantic” (dependent de context) și modul sintactico-semantic. *Cîteva aspecte suplimentare* (P. II) vizează: caracterul indefinit modal (funcțional pragmatic), caracterul indefinit al structurii purtînd informația textului proverbial și ambiguitatea textuală a proverbului ca tip. Deși exemplificările au în vedere proverbe estoniene, cercetarea lui Krikmann are un caracter de generalitate, cu aplicabilitate în studierea oricărei paremiologii.

Un amplu și minuțios studiu consacră Wolfram Eberhard *Proverbelor din anumite romane chinezești* (P. II). Materialul de analiză este alcătuit din două grupe de romane (șase texte „lungi”, fiecare cu peste 66 de proverbe și opt texte „scurte”, nici unul nu ajunge la 66 de proverbe) selecționate din timpurile moderne coborînd pînă la sfîrșitul secolului trecut. După expunerea sistemului codificat, autorul indică procentajul codurilor pentru fiecare roman în parte însoțit de comentariile corespunzătoare.

Pe aceeași linie, a cercetării proverbelor circumscrise unei anumite literaturi, se înscrie studiul referitor la *Proverbe rostite de personaje din povestirile Talmudului și Midrash* (P. II), semnat de Ofra Meir. Pornind de la întrebarea dacă *proverbul a generat povestirea sau invers*, autoarea ajunge la concluzia că absența unei legături metaforice între un proverb rostit de un personaj și contextul povestirii nu este o dovadă suficientă pentru a admite că povestirea generează proverbul, dar este o condiție necesară pentru o asemenea posibilitate (p. 106).

Richard Sweterlitsch se ocupă pe larg de *Reexaminarea proverbelor din baladele Childe* (P. II), împărțindu-le în trei categorii: proverbe tradiționale, aluzii la acestea și variante ale structurii tradiționale a proverbului.

Cultura spaniolă stă în atenția cercetării lui Mac E. Barrick, avînd ca titlu expresia proverbială „*Bun venit hainelor*”, cu precizarea că se referă la *Funcția modificatoare a proverbului în renașterea spaniolă* (P. II). Bazat pe o minuțioasă documentare, Barrick realizează o schiță de istorie a paremiologiei în epoca respectivă, ajungînd la concluzia că, asemeni filozofului primit la petrecere pentru haine, proverbul nu a fost acceptat pentru el însuși, ci a trebuit să fie îmbrăcat într-o haină de paralelisme didactice și moralizatoare pentru a i se recunoaște valoarea. De asemenea, iluminiștii au simțit o nevoie similară ca să-l îmbrace în haine academice de citate culte. Abia umaniștii secolului XVI au înlăturat adaosurile și au lăsat proverbul ca atare.

Alan Dundes de la Universitatea Berkeley din California consideră că tradiționalele zicători despre vreme au fost socotite greșit proverbe (P.I).

La o serie de aspecte privind culegerea proverbelor, îndeosebi cele germane elvețiene, se referă Ricarda Liver (P. I).

O interesantă cercetare despre *Publicul înaintea telecomunicațiilor actuale* (P. I) aparține cunoscutului paremiolog atenian Démétrios Loukatos, care observă că timpul foarte scurt pe care emisiunile audiovizuale îl lasă reflecției favorizează utilizarea tuturor expresiilor proverbiale.

Cîteva puncte de vedere în analiza proverbului (pe marginea unui *experiment finez — sud-vest-african:* P. II) expune decanul de vîrstă al paremiologilor, finlandezul Matti Kuusi, arătînd că paremiologia poate aduce reale servicii înțelegerii internaționale. În *Prolegomene la o nouă reeditare a „Lexiconului expresiilor proverbiale”* (P. I), cunoscutul specialist vest-german Lutz Rörich subliniază necesitatea unei noi ediții (cele cinci apărute pînă acum s-au epuizat), deoarece această lucrare contribuie la o cît mai bună cunoaștere a limbii atît pentru conaționali, cît și pentru străini.

Îmbrățișînd o vastă arie de preocupări, era firesc ca „Proverbium” să-și îndrepte atenția și spre lumea copiilor. În „*Oalele supravegheate fierb*”. *O interpretare a unui proverb printr-o ilustrare contextuală* (P. II), Judy Pasamanick explorează dezvoltarea sociolingvistică și metaforică a gîndirii copiilor, precum și a limbajului lor așa cum apare din discutarea liberă a proverbelor.

La rubrica „comunicări” sînt inserate un fragment din ultima scrisoare a lui Permjakov către Wolfgang Mieder (P.I), precum și *Felicitări din toată inima și un salut întîrziat în locul unei recenzii* adresat noii publicații de Klaus Dieter Pilz (P. II). Cu acest prilej este semnalată prima încercare de a publica o revistă de paremiologie, aparținînd lui Karl Friedrich Wilhelm Wander care, în urmă cu 150 de ani, a întocmit planul unei asemenea publicații. Același Pilz (P. II) prezintă și cartea lui Wander, *Proverbul privit după formă și esență, pentru școală și viață, ca introducere la un mare dicționar-tezaur al folclorului*, cu prilejul aniversării a 150 de ani de la apariție. Actuala ediție critică (1983) este realizată de Wolfgang Mieder.

Personalitatea paremiologului sovietic G. L. Permjakov (P. I), trecut în lumea umbrelor în 1983, este evocată în necrologurile semnate de românul Dumitru Stanciu, maghiarul Vilmos Voigt și germanul Peter Grzybek, care va prezenta și culegerea *Cercetări paremiolo-*

gice apărută sub redacţia lui Permjakov (P. II). O altă pierdere pentru paremiologia mondială a constituit-o dispariţia cercetătoarei germane Mathilde Hain (1901—1983), a cărei bogată activitate în acest domeniu este trecută în revistă de Wolfgang Mieder (P. II), iar Sidney R. Smith (P. II) prezintă valoroasa contribuţie a profesoarei Ria Stambaugh (1918—1984) de la Universitatea din Carolina de Nord.

Capitolul următor este consacrat analizării cîtorva expresii paremiologice. Cu acest prilej se fac interesante comentarii în legătură cu „Eulen nach Athen tragen" (Wolfgang Mieder), „To Bite the Dust" (Felix Oinas), „Kredit ist tot" (Wolfgang Mieder) — P. I şi „To Pay the Piper" (Wolfgang Mieder) — P. II.

Modul cum mijloacele tehnice moderne sînt folosite în cercetarea proverbelor este prezentat de Stewart A. Kingsbury, care a mînuit 250 000 de şpalturi de citate pentru Societatea Americană de Cercetare a Proverbului (P. I). Wolfgang Mieder raportează despre felul în care a realizat o cercetare de paremiologie demoscopică pe baza a 160 de întrebări grupate în şapte tabele după anumite particularităţi, iar Katharine Luomala întocmeşte o bibliografie adnotată a colecţiilor de zicale hawaiene (P. II).

Numeroase recenzii ale unor cărţi din diferite colţuri ale lumii contribuie la o cît mai bună cunoaştere a paremiologiei internaţionale. Studiul semnat de Alan Dundes şi Claudia A. Stibbe (Helsinki, 1981) este prima analiză cuprinzătoare a faimoasei picturi *Proverbe din Ţările de Jos* de Pieter Bruegel (Wolfgang Mieder, P. I). *Proverbe din folclorul israelit. O analiză structural-semantică* (Helsinki, 1982) se remarcă printr-o analiză atentă şi completă a unui bogat corpus de date (Peter Seitel, P. I). În România se desfăşoară o cercetare paremiologică bogată şi ea ar trebui făcută accesibilă oamenilor de ştiinţă de pretutindeni, arată Wolfgang Mieder recenzînd *Structura proverbelor româneşti* de Constantin Negreanu (Bucureşti, 1983), a cărui „metodologie textuală şi statistică riguroasă merită a fi urmată în studii similare ale altor proverbe naţionale" (P. I, p. 223). Joyce Penfield în *Comunicînd cu ghilimelele* (Connecticut, 1983) se ocupă de etnografia comportamentului proverbului (Dan Ben-Amos, P. I). De o frumoasă recenzie se bucură lucrarea, bogat ilustrată, apărută în Acta Universitatis Uppsaliensis (1983), *Räven predikar för Gässen* a lui Kerstin Rodin (Wolfgang Mieder, P. I). O interesantă carte despre *Puterea cuvintelor bine formate. Citate, zicători şi proverbe în cuvîntările lui V. I. Lenin* (Moscova, 1979) a scris A. M. Zhigulev (Vilmos Voigt, P. I). Prezentînd valorosul şi solidul *Manual de frazeologie* (Berlin, 1982) realizat de un grup de cercetători sub conducerea lui Harald Burger, Wolfgang Mieder încheie cu o întrebare prin care solicită realizarea unui *manual de paremiologie* (P. II). În acelaşi stil, recenzînd monumentala lucrare *Indice de idiomuri şi fraze* editată de Laurence Urdang şi Frank R. Abate (Detroit, Michigan, 1983) — o adevărată „mină de aur" pentru cercetările paremiologice —, Wolfgang Mieder lansează o semnificativă întrebare retorică: „Cine îşi va asuma sarcina de a indexa proverbele şi expresiile dintr-o limbă pe bază de calculator?..." (P. II, p. 363). *Proverbe, sentinţe şi expresii proverbiale din franceza medie* de James Woadrow Hassel (Toronto, 1982) are valoare de dicţionar paremiologic (Susan Whiterbook, P. II). Tot proverbele franceze au făcut obiectul reuniunii ştiinţifice *Colocviu de paremiologie*, care a avut loc în zilele de 6—8 martie 1981, la Lille (Franţa). Studiile prezentate cu acest prilej au fost publicate de François Suard şi Claude Buridant, în două volume, sub titlul *Bogăţia proverbelor*, apărute la Universitatea din Lille III, în 1984 (Wendy Pfeffer, P. II).

O serie de note au în vedere următoarele cărţi (P. I): *Proverbe şi zicători somaleze şi echivalente ruseşti* (Moscova, 1983), Arwo Krikmann, *Despre tipologia folclorului în regiunile estoniene* (Tallin, 1980), Emma Molnar Rozgonyi, *Limbajul şi folosirea lui în proverbele şi maximele ungureşti*, Alexander Rot, *Probleme ale englezei moderne şi ale argoului american* (Budapesta, 1977). Tot în cadrul acestei rubrici (P. II), David Cram de la Universitatea din Aberdeen (Scoţia) întocmeşte *Cîteva note asupra logicii proverbelor*, iar Wolfgang Mieder, sub amuzantul titlu *Un proverb pe zi nu te fereşte de antifeminism* subliniază dispariţia treptată a caracterului antifeminist al proverbelor, făcînd şi o serie de excelente observaţii în legătură cu utilizarea paremiologiei în reclame.

În ultima parte a celor două volume sînt inserate cîte trei bogate bibliografii datorate neobositului cercetător Wolfgang Mieder. Prima, *bibliografia internaţională de colecţii paremiologice noi şi retipărite* cuprinde 227 de titluri apărute între 1973 şi 1984. Cealaltă este *bibliografia internaţională de cercetări paremiologice adusă la zi pînă în 1981* (P. I), *respectiv 1982* (p. II) şi menţionează 431 de studii, între care cele aparţinînd paremiologilor români: Ovidiu Bîrlea, M. Buga, Valeriu Ciobanu, Ana-Irina Dragomir, Constantin Negreanu, Ovidiu Papadima, Octav Păun, Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, Nicolae Roşianu, Dumitru Stanciu, Victoria Stroescu, Barbu Theodorescu. Cea de-a treia, *bibliografia adnotată a cercetărilor paremiologice recente, 1982 şi 1983* (P. I), *respectiv 1983 şi 1984* (P. II) însumează 182 de cărţi şi studii. Aici sînt prezentate cărţile: Cezar Tabarcea *Poetica proverbului*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982 (o lucrare monumentală ce merită a fi cunoscută şi de paremiologii din alte ţări) şi Constantin Negreanu, *Structura proverbelor româneşti* (recenzată în P. I), precum şi studiul lui Dumitru Stanciu *Rumynskie poslovitsy na balkanakh, Paremic Universalia.*

„Proverbium" se dovedeşte o valoroasă publicaţie internaţională ce merită toate aprecierile.

Constantin Negreanu

MARGARET HIEBERT, *Oral Compositional Style in Romanian Traditional Narrative Poetry: the Songs of Constantin Staicu*, Harvard University, Ph. D. 1984 (University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A., 1984)

Disertaţia tinerei folcloriste americane Margaret Hiebert despre stilul compoziţional oral în poezia narativă tradiţională românească se înscrie într-o direcţie ale cărei începuturi se află în cercetările clasicistului Milman Parry despre construcţia versurilor din poemele homerice (*L'épithète traditionnelle dans Homère.* Essai sur un problème de style homerique, Paris, 1928; *Studies in the epic technique of oral verse-making. I. Homer and Homeric style*, „Harvard Studies in Classical Philology", 1930, p. 73—147; *Studies in the epic technique of oral verse-making. II. The Homeric language as the language of an oral poetry, ibidem*, 1932, p. 1—50), direcţie continuată şi îmbogăţită de elevul acestuia, profesorul Albert B. Lord, într-o serie de studii cu largă rezonanţă în cîmpul cercetării folcloristice, dintre care se detaşează *The Singer of Tales*, Cambridge, 1960.

Nu este, de altfel, întîmplător faptul că într-o recentă încercare de identificare a principalelor direcţii din folcloristica actuală, calea deschisă de Milman Parry şi Albert B. Lord ocupă un loc distinct, alături de şcolile „istorico-geografică", „istorico-reconstructivă", „ideologică", „funcţională", „psihanalitică", „structurală", „contextuală" etc. Teoria stilului „oral" sau „formular" ("the oral-formulaic theory of folk expression"), care derivă din „înregistrarea meticuloasă şi analiza strînsă a poemelor eroice iugoslave implică forma şi stilul literaturii orale", avîndu-şi explicaţia în însăşi oralitatea de principiu a faptelor de folclor. „Because of the exigencies of oral transmission, the folk-singer and tale-teller must rely on a stock repertoire of descriptive phrases or formulas and a set metrical or episodic structure to bolster his memory and enable him to improvise each new rendition" (Richard M. Dorson, *Concepts of folklore and folklife studies*, introducere la *Folklore and Folklife.* Edited by..., The University of Chicago Press, 1972, p. 37).

Aplicată, prin studiile lui A. B. Lord, mai ales asupra epicii iugoslave, teoria „formularităţii" şi-a găsit ecou şi in folcloristica românească, reprezentativ în acest sens fiind studiul lui Adrian Fochi, *Estetica oralităţii* (Editura Minerva, Bucureşti, 1980), în care i se face o cuprinzătoare prezentare, formulîndu-se, în final, şi unele obiecţii pertinente.

Dar, aşa cum remarcă în studiul citat Adrian Fochi, ca şi în volumul de faţă Margaret Hiebert, observaţii pline de substanţă asupra rolului formulelor în realizare a cîntecelor populare româneşti se găsesc, chiar înainte de constituirea teoriei lui Parry şi Lord, în scrierile lui B. P. Hasdeu, B. Şt. Delavrancea, Th. D. Speranţia şi alţii.

Studiul cercetătoarei americane are meritul şi avantajul, faţă de altele de acelaşi tip, de a se ocupa de repertoriul unui singur interpret de cîntec epic — lăutarul Constantin (Costică) Staicu zis „Pelcaru" (1913—1983) din Blejeşti — Teleorman. Este ceea ce se cheamă un „studiu de caz", Margaret Hiebert avînd la dispoziţie material înregistrat de la cîntăreţ în anii '60, aflat în Arhiva I.C.E.D. din Bucureşti, şi material colecţionat de ea însăşi, direct, în anii 1979 şi 1980.

Autoarea se arată a fi perfect familiarizată cu problematica epicii populare româneşti în versuri (terminologie, atestări, culegeri, ocazii şi modalităţi de interpretare, zone, interpreţi etc.), aşa cum rezultă din primele două capitole ale tezei sale (*1. Romanian Oral Narrative Poetry. Historical Considerations; 2. The Oral Narrative Song in the Romanian Tradition* — p. 13—86).

O atenţie deosebită este acordată informatorului de la care a cules întreg materialul faptic supus investigaţiei, lăutarul teleormănean Constantin Staicu, căruia îi face o consistentă şi caldă prezentare.

Pe urmele lui A. B. Lord, *corpusul* de texte epice din repertoriul lui C. Staicu este supus unei minuţioase investigaţii, formulele fiind considerate în raport cu rîndul ritmic, cu lungimea versului şi cu structura sintactică a limbii române: „In effect, syntax and metrics are interdependent: the metrical restraints determine in large part the syntax of each poetic line" (p. 106). Ceea ce caracterizează formula este „repetiţia la nivelul formei şi al conţinutului". Pornind de aici, M. Hiebert demonstrează, cu argumente statistice, că cea mai frecventă stereotipie (formulă) din repertoriul analizat (aproape 28%) şi, prin extensie, din întreg cîntecul epic românesc, se constituie dintr-o structură sintactică simplă conţinînd „un subiect şi/sau un obiect plus un verb ori, altfel spus, un substantiv plus un verb" (p. 107). Acest *pattern* sintactic funcţionează, cu schimbarea corespunzătoare a termenilor, în formula de prezentare generală a acțiunii ("Generalized action introduced"), ca introducere a discursului ("Introduction of discurse"), cu verbe de percepție ("Verbs of perception"), pentru a ilustra mișcarea personajelor ("Movement of characters"), pentru a descrie lupta ("Formulas of combat"); unele dintre ele sînt construite în jurul anumitor substantive care revin cu o frecvență mai mare în narațiune ("Systems built on recurrent nouns") precum, de exemplu, „cal", „turc(i)", „masă", „poartă" etc., în timp ce altele, din aceeași categorie, sînt realizate prin adăugarea unui epitet ("Noun epithets").

Cercetătoarea distinge, în consens cu observațiile anterioare ale lui Lord, între formulă, care acoperă un singur vers, și stereotipiile de mai mare amploare, acoperind un grup de versuri ("cluster of formulas"): "Whereas the term «formula» in this analysis is reserved for *the regularly recurring elements of an individual line*, cluster of formulas in the Romanian genre here are considered *recurrent short passage of relative fixity, from the couple to passages of several lines*" (p. 182, subl. n.).

Dintre formulele aparținînd acestui ultim tip, cele numite ornamentale ocupă peste jumătate din stocul folosit curent de C. Staicu și au rolul de a *caracteriza personaje*, de a *descrie cadrul* desfășurării acțiunii, de a marca anumite *situații și lucruri stereotipe*, în timp ce acelea numite particularizante, mai puține numeric, nu sînt mai puțin relevante pentru stilul cîntărețului și al categoriei, în general.

Un capitol special este consacrat compoziției prin teme ("Composition by theme"), definiția termenului (conceptului) de *temă* fiind preluată din studiile lui A. B. Lord ("a group of *ideas* (subl. n.) used in telling a tale in the formulaic style of traditional song" — p. 230 sau: „A repeated narrative element together with its verbal expression, ... an aggregate of specific verses, that tell a certain repeated part of the narrative, measurable in terms of lines and even words and word combinations" — p. 231). Conceptul nu este, totuși, prea clar, chiar din exemplele examinate distingîndu-se două tipuri de stereotipii: unele cu o funcție mai pregnantă la nivelul textului, ca *act de comunicare* (formula introductivă și formula finală), altele cu un rost mai apăsat în *realizarea epicului, a narațiunii* (masa mare, lupta), cu mențiunea că acestea două au fost reținute, fie ca atare (60. Masa mare), fie desfăcute în mai multe „subteme" (28. Durata luptei; 30. Fazele luptei; 51. Înverșunarea eroului; 58. Lupta dreaptă; 61. Măcelul dușmanilor) de Adrian Fochi, în „Repertoriul analitic al formulelor de tipul «loci communes» în cîntecul epic tradițional al românilor" (v. *Estetica oralității*, 1980).

Dar M. Hiebert nu se mulțumește să excerpteze doar aceste recurențe din repertoriul epic al lăutarului Costică Staicu, ci urmărește modul cum se înfățișează ele în diversele variante ale aceluiași cîntec, ca și la nivelul întregului *corpus* de texte avut la dispoziție, conchizînd că tehnica sau măiestria lăutarului, observată pe viu, reprezintă o constantă, o trăsătură definitorie a întregului cîntec epic românesc (p. 325).

Deținînd bune cunoștințe muzicale și punînd în valoare contribuțiile în domeniu ale unor eminenți etnomuzicologi români (C. Brăiloiu, Emilia Comișel, A. Vicol etc.), autoarea consacră un capitol al lucrării sale relației dintre text și muzică (*Relationship between text and music* — p. 332—359), nu lipsit de fine observații.

În fine, în ultimul capitol, se întreprinde o rapidă trecere în revistă a repertoriilor și stilului cîtorva dintre cei mai însemnați interpreți ai cîntecului epic românesc, recomandați ca atare de Al. I. Amzulescu, cel mai bun cunoscător contemporan al fenomenului, în vol. *Cîntece bătrînești* (Editura Minerva, 1974). Este vorba de Mihai Constantin din Desa — Dolj, Nicolae Candoi din Celei — Olt, Marin Dorcea din Ciuperceni — Teleorman și Constantin Mustățea din Malu — Ilfov, contemporani, toți, cu „informatorul-tip" Constantin Staicu din Blejești — Teleorman. Concluzia firească a comparării acestor autentici rapsozi populari se referă la comunitatea de teme, motive și formule din repertoriile lor, pe de o parte, și la caracterul individual al actului creator. ("The brief discussion above has indicated that contemporary singers of Romanian oral narrative song are both carriers of the widespreaded verbal expressions and narrative elements that circulate in the tradition as well as unique and original poets in themselves" — p. 395).

Cea dintîi teză despre folclorul românesc susținută la celebra Universitate Harvard din S.U.A. — *Oral Compositional Style in Romanian Traditional Narrative Poetry: the Songs of Constantin Staicu* — este o cercetare serioasă și originală, în care ideile teoretice ale conducătorului științific al lucrării, reputatul profesor Albert B. Lord, sînt confruntate cu materialul faptic oferit de repertoriul epic al lăutarului din Blejești și cu tradiția cercetării românești a folclorului, în general, și a epicii populare, în special.

Inteligentă, cultivată, receptivă și perseverentă, bună cunoscătoare a limbii române (transcrierile textelor cîntecelor îi aparțin!) și a folclorului românesc, Margaret Hiebert a realizat o lucrare remarcabilă, în care observația de amănunt, rezultată din analiza strînsă a faptelor concrete, se răsfrînge în concluzii teoretice cu valoare generală.

Nicolae Constantinescu

SESIUNEA FOLCLORUL PĂSTORESC – COMPONENTĂ DE BAZĂ A SPIRITUALITĂȚII ROMÂNEȘTI. Desfășurată în cadrul celei de a VI-a ediții a Festivalului concurs interjudețean al cîntecului păstoresc ,,Miorița", de la Toplița, Județul Harghita (19—21 iunie 1986), sesiunea de comunicări cu tema *Folclorul păstoresc — componentă de bază a spiritualității românești* a prilejuit un interesant și util schimb de opinii între cercetători, cadre didactice, metodiști și instructori din mai multe centre științifice ale țării.

Au prezentat comunicări: prof. dr. Vasile Netea, *Continuitatea cercetărilor de folclor păstoresc în zona Toplița;* dr. George Sbârcea, *Vechi folclor păstoresc la Toplița;* cercet. Valeriu Nițu, Tîrgu Mureș, *Considerații științifice privind elaborarea unui repertoriu documentar despre păstorit în spațiul etnogenetic românesc;* dr. Faragó József, *Folclor și cultură;* dr. Nicolae Constantinescu, Universitatea București, *Relații de familie tradiționale în variantele mioritice;* dr. Vöö Gabriela și Lucia Iștoc, Cluj-Napoca, *Compartimente ale sistemului cultural păstoresc în Valea Gurghiului;* prof. Vasile Latiș, Tîrgu-Lăpuș, *Timpul pastoral și structura sa;* prof. Franc Șerbescu, CCES — București, *Răspîndirea cîntecului păstoresc în județul Caraș-Severin;* sociolog Balint Rozalia, Reșița, *Considerații asupra folclorului actual din localitatea Naideș, Caraș-Severin;* cercet. Lucia Cireș, Iași, *Mocănașii — datină — spectacol;* prof. Ioan Șt. Lazăr, Rîmnicu-Vîlcea, *O ipoteză privind ,,Miorița";* prof. Ioan Kardalus, Miercurea-Ciuc, *Elemente lexicale specifice păstoritului din Toplița;* prof. Nicolae Bucur, Miercurea-Ciuc, *Considerații cu privire la o variantă pastorală bilboreană ,,Balada lui Cristea Păcurar";* prof. Vasile Pop, Tîrgu-Mureș, *Cîteva considerații privind terminologia păstorească în Cîmpia Transilvaniei.* Au mai avut intervenții scriitorul Mihai Gavril și profesorul Vasile Avram, Sibiu. Lucrările sesiunii, de un foarte bun nivel științific, conduse de prof. Maria Corfas, vicepreședinte al CCES al județului Harghita, au fost urmărite de un numeros public și s-au bucurat de un real succes. *(N. Constantinescu)*

AL DOILEA SIMPOZION DE PAREMIOLOGIE ROMÂNEASCĂ. Proverbele, cu încărcătura lor de înțelepciune, adevăr și experiență, au constituit obiectul de reflecție și analiză a celui de al doilea Simpozion de Paremiologie Românească (16—17 iunie 1986), găzduit de municipiul Drobeta-Turnu Severin și organizat sub egida Societății de Științe Filologice — Filiala Drobeta-Turnu Severin, a Inspectoratului Școlar Județean Mehedinți și a Casei Personalului Didactic Mehedinți.

În cuvîntul de deschidere Elena Catrina, secretar al Comitetului Județean Mehedinți al P.C.R., a subliniat importanța dată de conducerea partidului nostru, de secretarul general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, dezvoltării științei românești, activității revoluționare de ,,cercetare și descoperire a noi și noi taine ale naturii și universului", de care depinde ,,îmbogățirea tezaurului științific național și universal". Realizările obținute de oamenii muncii din județul Mehedinți, ca și liniile directoare ale dezvoltării de perspectivă au fost cadrul în care cercetarea științifică, pasiunea pentru noi descoperiri trebuie să ducă mai departe ștafeta înaintașilor.

Din partea ,,Revistei de etnografie și folclor", redactorul ei șef a rostit un cuvînt de salut adresat atît paremiologilor consacrați prin studiile și lucrările publicate, cît și celor care sînt la primele încercări de pătrundere a tainelor paremiologice.

Cu acest prilej s-a subliniat faptul că a intrat, deja, în tradiție, organizarea unor reuniuni științifice care să aibă ca temă cercetarea proverbelor sub multiple aspecte. În urmă cu trei ani, tot la Drobeta-Turnu Severin, s-au desfășurat lucrările Primului Simpozion de Paremiologie Românească, care a întrunit un număr de 11 comunicări științifice. Îmbinînd diacronicul cu sincronicul și adăugînd cercetării paremiologice și cuceririle științelor matematice, această primă reuniune a oferit o ocazie în plus spre concluzii asupra cunoașterii și acceptării proverbului contemporan.

Caracterul universal al proverbului, plurivalentele sale conotații care apar în diverse combinații sintagmatice, ca și rolul avut de paremiologie în poetizarea limbajului, în teoria stilului și în paralela cultură/civilizație — a fost subliniat de I. C. Chițimia în *Paremiologie și limbaj poetic* și de Valeriu Rusu în *Graiurile românești—expresie a creativității populare.* Cea de-a doua comunicare a accentuat rolul specificității creației populare ca răspuns dat istoriei (potrivit teoriei lui M. Eliade), a graiurilor populare ca pătrundere în trecut, prezent și viitor și a dialogului ca formă de ființare a etnotextului.

Interacţiunea mit—paremie, ca şi statutul paremiologiei de ştiinţă, dar şi de sistem deschis (în care eticul se îmbină cu socialul şi cu filozoficul), a fost pusă în evidenţă de comunicările *Elemente de paremiologie mitică* de Romulus Vulcănescu şi *Consideraţii despre geneza şi culegerea proverbelor* de Petru Răzuş. Identificarea, vechimea şi culegerea proverbelor se confundă cu existenţa umană.

Semnificaţia etică a proverbelor şi legătura dintre proverbe, cîntecul bătrînesc şi cronica faptelor narate au apărut în comunicările cercetătorilor Alexandru Andrei, cu studiul *Semnificaţii etice în paremiologia românească*, şi Al. Stănciulescu-Bîrda, cu *Aspecte politico-sociale în proverbele româneşti*. Metonimia jocului de sensuri a fost analizată în interiorul unor corpusuri care demonstrează o diacronie desfăşurată pe mai multe secole (sfîrşitul evului mediu—secolul XX) la Al. Stănciulescu-Bîrda — unde ideile dominante sînt egalitatea naturală şi strădania pentru prosperitate. Cuplurile paremiologice aduse de Alexandru Andrei ca ilustrare pun în evidenţă înţelepciunea, dar şi stilul celor care le-au transmis: ,,Şi urîtul stă unora frumos”, ,,Sarea-i bună în fiertură / Dar nu peste măsură”.

Dumitru Stanciu readuce, în comunicarea sa, *Sinonime şi selecţie în proverbe*, problèmele teoretice ale construcţiei paremiologice. Potrivit punctului de vedere adoptat de Permjakov, sinonimia este fixată la nivel logico-semiotic şi nu lingvistic, aşa încît, autorul comunicării amintite consideră sinonime două proverbe cu ,,aceeaşi structură logică şi acelaşi conţinut tematic”, ca, de exemplu: ,,Cu o floare nu se face primăvară”, ,,Cu un rac tot sărac” sau ,,Lupul îşi schimbă părul, dar năravul ba”, ,,Lupul îşi pierde măselele dar nu obiceiurile”.

Pe de altă parte, însă, nu este de neglijat nici structura de situaţie, care pune problema valorii de adevăr. Criteriile care justifică existenţa unui corpus paremiologic sînt numite filtre: *filtrul adevărului* (epistemic), care elimină structurile false, filtrul *clarităţii*, care exclude expresiile paremiologice ce presupun transformări (care pot să le opacizeze sensul), şi filtrul *economiei de limbaj*, care impune dintre două expresii clare pe cea mai scurtă.

În *Expresiile idiomatice în perspectiva cercetării interdisciplinare*, cercetătorul Stelian Dumistrăcel demonstrează că paremiologia ,,reflectă exact operaţiile gîndirii naturale” şi că ,,graniţa dintre logică şi gîndirea naturală este doar o problemă de nivel” (,,gîndirea naturală operează cu structuri de grup — în timp ce logica lucrează numai cu grupări”). Exprimarea aceleiaşi idei prin diferite maniere este constatată şi analizată de către autor în sistemul cîtorva limbi ca: spaniola, portugheza, germana, neogreaca. Existenţa unui model de cult (este analizată expresia: *A pescui în apă tulbure*) trimite şi la un context în limba vorbită. ,,Apa tulbure” presupune cadru şi unelte specifice, iar ,,a pescui” înseamnă obţinerea peştelui pentru masă. În timp ce a pescui ,,implică pescar”, ,,apa tulbure” presupune ,,a tulbura”. Influenţa interlinguală a făcut şi obiectul analizei întreprinse de Anca Vlăduţ Pegulescu în *Cîteva observaţii asupra modalităţilor din proverbele corespondente* (română — franceză — engleză), în care s-a pus accentul mai mult pe nivelul lingvistic al construcţiei, căutîndu-se diferenţele şi asemănările în funcţie de *enunţ/enunţare/mesaj*. Stelian Dumistrăcel a subliniat faptul că valoarea metaforică a unei expresii idiomatice (autorul nu a pus totuşi semnul egalităţii între o paremie şi o expresie idiomatică!) poartă amprenta cunoaşterii domeniului din care aceasta este extrasă. Stilistica funcţională, ca şi lexicografia sînt direct implicate în acest studiu.

O încercare îndrăzneaţă de demonstrare a existenţei ,,unei categorii aparte de proverbe” — ,,pseudoproverbele” — a constituit-o comunicarea Elenei Cantemir-Vlad, în care autoarea pune în evidenţă pseudoproverbele printr-o relaţie de antinomie paremiologică cu proverbele iniţiale. Concluzia la care ajunge este că pseudoproverbele ,,repetă în linii mari frecvenţa etnocîmpurilor sub raport conceptual”.

Două dintre lucrările prezentate au restrîns corpusul analizat fie la un autor, *Iordache Golescu şi proverbele româneşti*, aparţinînd lui Pavel Ruxăndoiu, fie la o operă, *Aspecte paremiologice în ,,Psaltirea în versuri“ de Dosoftei*, autor Dan Buciumeanu. Amîndouă explică ceea ce prima concentrează în fraza: ,,etosul folcloric se întrepătrunde cu rafinamentul cărturarului şi cu spiritul moral al epocii“, în sensul bun al cuvîntului.

Proverbele în manualele şcolare de A. Gh. Olteanu şi *Liceul ,,Traian” — o coordonată a visului, înţelepciunii şi chemării spre viitor* de O. Vişan trimit la lumea şcolii, la gîndurile şi adevărurile pedagogice ce tind să devină proverbe, ca şi la instrumentele de lucru necesare atît profesorilor, cît şi elevilor. Acestea din urmă pun problema unor contexte particulare adecvate conţinutului paremiilor, a vîrstei elevilor, a etnocîmpurilor avute în vedere. O dată în plus este accentuat rolul stilisticii şi al laturii prescriptive a paremiilor.

Contribuții la bibliografia paremiologiei românești (Ion Bratu) și *Proverbele în monografiile sătești (în manuscris) ale cadrelor didactice în perioada interbelică* (Mihail Robea) au pus în lumină atît metodologia folosită, cît și perioada în care s-a lucrat. Primul autor include printre numele demne de reținut în aria de interes a paremiilor pe: Dimitrie Eustatievici Brașoveanul, Nicolae Oțălea, Dimitrie Țichindeal, Constantin Diaconovici-Loga, Timotei Cipariu, Zacharia Boiu, Al. Gorjean, Ioan Popea, Ioan Popescu, alături de D. Comșa și Eugen Brote. Apar în plus lucrări ale unor autori anonimi sau mai puțin cunoscuți — majoritatea ținînd de a doua jumătate a secolului al XIX-lea sau chiar de sfîrșitul secolului. Mihail Robea insistă mai mult asupra zonelor care apar în monografii și a caracterului oficial al acțiunii întreprinse. Metodologia folosită a pus față în față o perioadă mai îndepărtată: ,,Amnarul bun se încearcă cu iască rea", cu una mai apropiată: ,,Pierzi ori cîștigi, tot negustor te numești". Lucrările rămase în Arhivele Statului sau în Arhiva Ministerului Educației și Învățămîntului demonstrează bogăția și varietatea fondului de proverbe.

Constantin Negreanu s-a oprit, în comunicarea sa, la prestigioasa publicație internațională ,,Proverbium", comparînd perioada 1965—1975 cu cea actuală. Este arătat faptul că această publicație internațională oferă nu numai o sinteză a cercetării în domeniul paremiologic, dar și o imagine a locului pe care îl ocupă cercetarea proverbelor românești în cadrul paremiologiei universale.

Demne de reținut au fost și intervențiile făcute de participanții la simpozion în cadrul discuțiilor.

Interesul stîrnit de o asemenea întîlnire a făcut să se propună înființarea unei comisii de cercetare a proverbului, avînd ca centru stabil municipiul Drobeta-Turnu Severin.

Această reuniune științifică a demonstrat că paremiologia românească se află într-o etapă nouă, în care reconsiderarea studiului are la bază nu numai curiozitatea științifică, dar și pasiunea celui care se apleacă asupra acestor ,,scînteietoare crîmpeie" de gîndire și limbă. *(Anca Vlăduț Pegulescu)*

COLOCVIUL NAȚIONAL DE GEOGRAFIA POPULAȚIEI ȘI AȘEZĂRILOR UMANE DIN R. S. ROMÂNIA. La Suceava, Cîmpulung Moldovenesc, Vatra Dornei, Prundu Bîrgăului, Bistrița și Colibița s-au desfășurat, în perioada 26—28 septembrie 1986, lucrările celui de-al IX-lea Colocviu Național de Geografia Populației și Așezărilor Umane din R. S. România, cu o tematică interdisciplinară (antropogeografică, etnografică, demografică și istorică), sub egida Academiei R. S. România, Universității din București, Societății de Științe Geografice și a Comisiei Naționale de Demografie, cu un sprijin organizatoric susținut din partea Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Suceava, inspectoratelor școlare ale județelor Suceava și Bistrița-Năsăud, al Complexului Muzeal Județean Suceava și al Muzeului Artei Lemnului din Cîmpulung Moldovenesc. Amploarea acestei manifestări rezultă și din numărul de aproape 150 de comunicări datorate unor specialiști din toate centrele științifice ale țării.

Pe lîngă cuvîntul reprezentanților instituțiilor organizatoare și raportul privind *Dezvoltarea geografiei umane în țara noastră* (V. S. Cucu), în ședința plenară au fost îmbrățișate următoarele teme: *Agricultura carpatică* (prof. dr. doc. I. Șandru, președintele Societății de Științe Geografice din R. S. România), *Modelul economic al satului carpatic* (M. Bulgaru), *Habitatul carpatic românesc* (V. S. Cucu), *Populația județelor Suceava și Bistrița-Năsăud: aspecte demografice și etnografice* (Vl. Trebici), *Metode de integrarea caracteristicilor fizico-geografice și ale populației în analiza multicriterială pentru sabilirea direcțiilor de dezvoltare în profil teritorial* (V. Ioanid, C. Jirechie), *Evoluția așezărilor montane în condițiile trecerii la modernizare* (O. Bădina, T. D. Stănculescu), *Resursele de apă din Carpații românești și posibilitățile de organizare a spațiului* (P. Gâștescu), *Ruralul montan — resurse și perspective de dezvoltare* (R. Rey) și *Evoluția populației și așezărilor din zona de nord a Moldovei* (D. Paulencu, I. Iosep, E. Emandi).

Cu ocazia vernisajului expoziției *Civilizația montană, simbioză a tradiționalului și modernului în organizarea teritorială* s-a demonstrat eficiența îngemănării materialelor etnografice și antropogeografice contemporane.

Pentru a înlesni o amplă dezbatere teoretică, metodologică și aplicativă, lucrările au fost grupate pe patru profiluri tematice: geografia istorică — continuitatea satului în Carpații românești (președinte V. S. Cucu, raportor D. I. Oancea); geodemografia satului carpatic (președinte Vl. Trebici, raportor Dragoș Bugă); geografia economică și socială a satului carpatic (președinte N. Caloianu, raportor G. Erdeli); organizarea spațiului și sistematizarea așezărilor rurale (președinte I. Șandru, raportor E. Vespremeanu).

De la prima secţie consemnăm tema privind roirea — proces fundamental în originea şi formarea satului din Carpaţii şi subcarpaţii româneşti (I. Băcănaru, V. S. Cucu) —, ce conferă valoare explicativă suplimentară cercetărilor antropogeografice şi etnologice carpatice din ultimul pătrar al secolului nostru; autohtonia şi continuitatea românilor reflectate în oiconimele carpatice (D. I. Oancea) în care, pe lîngă propriile cercetări, se verifică aporturile conţinute în lucrările de etnolingvistică; continuitatea şi diversitatea umanizării în spaţiul depresionar carpatic (V. S. Cucu, M. Grigore, N. Caloianu), prin care se aduc noi confirmări ale constatărilor din monografiile geografice şi etnografice asupra diverselor segmente ale lanţului nostru carpatic. În aceeaşi secţie au fost dezbătute mai multe teme speciale privind etnografia şi geografia aşezărilor româneşti: tradiţiile orale de întemeiere a satului carpatic (I. Ghinoiu); vechimea aşezărilor, evidenţiată prin elementele de cultură populară din Maramureş, Oaş, Lăpuş (C. Moldovan); apariţia, evoluţia şi tipologia aşezărilor rurale din mai multe zone bucovinene (I. Moroşan, V. Demciuc), din Moldova şi Ţara Dornelor (A. Artimon, P. Blaj), din subzonele judeţului Bistriţa-Năsăud (P. Galan, I. D. Rusu, I. Chintăoan, I. Crăciun), din Munţii Apuseni (I. Virgil); tratarea muntelui ca model integrator în studiul etnografic (C. M. Savu) etc.

Un număr de teme dezbătute în secţia a doua s-au caracterizat printr-o deosebită aplecare asupra domeniului etnografiei: structura şi dinamica satului românesc în Carpaţi (N. Petrescu); aspecte demografice ale satelor din Munţii Banatului (I. Vasile, I. Atanagea, N. Hillinger), din Munţii Vrancei (Silvia Dobre, Daniela Nancu), din Bistriţa-Năsăud (L. Burian, P. Gălan, M. Mireşan, F. Candale, M. Marti), din Carpaţii Orientali (N. Aur, I. Andrieş); suburbanizarea în spaţiul carpatic românesc (I. Nicolae, I. Şoneriu, V. Andrei), habitatul alpin-montan şi aşezările lui sezoniere (C. Izbăşoiu); migraţia pastorală — specific zonal şi naţional (I. A. Popescu); obiceiuri vechi corelate cu transhumanţa arhaică (E. Agrigoroaie); valenţele etnoartistice ale portului popular din Bihor (Fl. Goina) etc.

La secţia a treia s-au remarcat dezbaterile referitoare la dinamica şi funcţionalitatea aşezărilor rurale din Carpaţi (I. Velcea), vetrele etnoculturale intercarpatice şi pericarpatice din nordul României (N. Dunăre), ocupaţiile tradiţionale carpatice (D. Bugă), relaţiile satelor din spaţiul montan cu zonele etnografice înconjurătoare (G. Erdeli, M. Cândea, B. Negoescu). Acestora li se adaugă dezbaterile privind gospodăriile şi ocupaţiile tradiţionale din zona Sibiului (V. V. Vedea), cadrul natural şi etnografic al satului Slon din subcarpaţii Prahovei (Z. Stoicescu-Apostolache, L. Nanău, M. Banu, E. Iancu), profilul social-economic al satelor din Bihor (B. Ştefănescu), Munţii Zărandului (V. Bleahu) etc. şi legăturile lor cu zonele adiacente de cîmpie.

Din ultima secţie remarcăm temele în care sînt corelate mai multe convergenţe etnografice şi turistice: rolul satelor în zonele de influenţă turistică ale marilor oraşe din Carpaţii româneşti (I. Şandru, V. S. Cucu), tipurile de aşezări din Carpaţii Orientali (A. Roşu), din zona etnografică Gura Humorului (M. Spînu, M. Mărgineanu), valenţele turistice actuale ale localităţii Colibiţa: poarta Călimanilor (I. D. Rusu), arhitectura tradiţională din Bihor (A. Chiriac) etc.

Pentru funcţia lor ştiinţifică interdisciplinară şi didactică, consemnăm aplicaţiile pe teren efectuate în acest cadru: la Cîmpulung Moldovenesc, unde Elena Lucău-Dănilă a prezentat o comunicare axată pe tema *Fundu Moldovei — prototip al autohtoniei şi permanenţei în Carpaţii Orientali;* la Vatra Dornei, unde au fost prezentate principiile şi realizările universităţii montane, gospodăriile agroturistice, formele de agricultură montană eficiente, cultura intensivă a arbuştilor fructiferi de la Dorna-Candreni; la liceul agricol model de la Prundu Bîrgăului; de asemenea, înnoirile turistice de la Piatra Fîntînele, Colibiţa etc., cele industrial-edilitare din cuprinsul municipiului Bistriţa, precum şi liceul model de matematică „Liviu Rebreanu". *(Nicolae Dunăre)*

SIMPOZIONUL INTERDISCIPLINAR **STABILITATEA ŞI CONTINUITATEA OCUPAŢIILOR TRADIŢIONALE LA ROMÂNI.** În ziua de 29 octombrie 1986, Comisia de antropologie şi etnologie a Academiei R. S. România a organizat un simpozion interdisciplinar cu tema *Stabilitatea şi continuitatea ocupaţiilor tradiţionale la români*. Au participat specialişti de la Academia R. S. România, Comisia de antropologie şi etnologie, Muzeul Satului şi de Artă Populară, Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice, Catedra de folclor de la Universitate, Institutul de Arheologie şi Muzeul de Istorie, Muzeul Brukenthal din Sibiu, Muzeul Judeţean din Ploieşti, Uniunea Scriitorilor etc.

În *Cuvîntul de deschidere*, dr. Nicolae Dunăre expune scopurile simpozionului — un bilanţ interdisciplinar al principalelor rezultate dobîndite prin cercetările antropologice, arheologice, istorice, antropogeografice, etnologice, lingvistice şi folcloristice privind stabilitatea şi continuitatea activităţilor economice, clasificarea şi terminologia sistemelor ocupaţionale.

În prima comunicare au fost tratate *Procesele de diferențiere și de interdependență ocupațională, fenomene de stabilitate antropogeografică și de continuitate etnoistorică* (N. Dunăre), în succesiunea și corelația lor în spațiul carpato-danubiano-pontic. În procesul antropologic (social și cultural), apropierea ocupațională a resurselor naturale a parcurs trei trepte esențiale: obținerea (culesul, albinăritul, pescuitul, vînătoarea), producerea (agricultura, păstoritul, pădurăritul, mineritul) și fabricarea (cu ajutorul multor meșteșuguri, instalații tehnice de prelucrare, manufacturi, industrii populare). Dintre primele activități, culesul a premers agriculturii, iar vînătoarea —păstoritului, două ocupații principale, convergente. În anumite zone geografice din țară, vînătoarea și pescuitul au dobîndit statut de ocupații principale, cu importante răsfrîngeri în domeniul folclorului plastic, literar și muzical. Totodată, din vînătoare s-a desprins și s-a dezvoltat păstoritul, care a reunit nu numai treapta producerii, dar și pe cea a fabricării (prelucrarea laptelui, a cărnii, a blănurilor, pieilor, fibrelor, coarnelor, oaselor). Treptat, de la formele incipiente de stabilitate și continuitate paleoetnologică generate de procesul arhaic de diferențiere, ocupațiile (concurente, asimetrice, inseparabile, autodinamice) au parcurs un proces de interferență, interdependență și intercondiționare funcțională, caracterizat prin numeroase concomitențe, succesiuni și întrepătrunderi necalendaristice. O seamă de fapte etnoculturale întîlnite la alte popoare europene confirmă constatările privind această unitate dialectică ocupațională din istoria poporului român.

Comunicarea *Continuitate ocupațională în spațiul depresionar carpatic* (dr. V. S. Cucu) relevă că varietatea formelor de relief și a resurselor naturale au constituit nu numai un leagăn străvechi de așezări omenești, dar și o coordonată geografică permanentă pentru desfășurarea multor sisteme ocupaționale.

În comunicarea *Forme vechi de agricultură la români* (dr. G. Lazăr) sînt reunite constatările arheologice, medievistice și etnologice privitoare la tipurile în care s-a concretizat sistemul ocupațional agricol, ca factor de căpetenie al stabilității și continuității așezărilor tradiționale agropastorale situate la toate altitudinile geografice ale spațiului românesc. Se subliniază strînsa legătură ocupațională dintre agricultură, păstorit și pădurărit.

Comunicarea *Ocupațiile tradiționale prin prismă etnolingvistică* (dr. V. Rusu) începe cu punerea în lumină a vechilor preocupări din literatura noastră de specialitate (I. Heliade-Rădulescu, B. P. Hasdeu, O. Densusianu etc.) asupra importanței cuvîntului, a termenilor populari, a terminologiei profesionale. În continuare se demonstrează forța și perenitatea terminologiei traco-daco-romane și unitatea din acest punct de vedere între grupele romanității orientale. Se subliniază aportul unor ocupații tradiționale (cărăușitul, cărăvănăritul, păstoritul etc.) la menținerea acestei unități etnolingvistice.

În baza rezultatelor dobîndite prin săpăturile arheologice și a cercetărilor arhivistice, dr. Șt. Olteanu, vorbind despre *Aportul stabilizator al meșteșugurilor sătești în evul mediu*, analizează dezvoltarea structurilor medievale, constituirea grupelor socioprofesionale meșteșugărești, procesele de sedentaritate care au decurs din exercitarea meșteșugurilor în sate și în centrele mai mari de populație, precum și din exploatarea resurselor miniere. Pe măsură ce relațiile feudale din țara noastră se maturizau, meșteșugurile deveneau factori esențiali tot mai puternici în procesul de stabilizare, continuitate și dezvoltare. Pe același tărîm ocupațional, Gh. Dinuță a prezentat *Satele specializate în meșteșuguri, factor de unitate interregională*, demonstrînd că acele sate care au îmbrățișat o arie zonală ori regională pentru desfacerea produselor meșteșugărești (ceramică, instrumentar casnic, sumănărit etc.) au contribuit la dezvoltarea și întreținerea unor legături etnoculturale și etnoartistice între zonele etnografice de pe ambele versante ale lanțului nostru carpatic și, în genere, între Moldova, Țara Românească și Transilvania. Cercetările pe teren și vasta bibliografie a domeniului au permis relevarea multiseculară a acestui fenomen.

Reunind preocupările Muzeului Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului, ale sectorului pentru Atlasul etnografic al României (Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice) și ale literaturii de specialitate de peste hotare, dr. C. Bucur realizează o sinteză comparată europeană pe tema *Civilizație tehnică populară: concept, structură și caracteristici*.

Atît comunicările, cît și dezbaterile care au urmat au demonstrat cu informații riguroase: a) stabilitatea și continuitatea ocupațiilor și meșteșugurilor tradiționale desfășurate în spațiul romanității orientale, în general, și în cel carpato-danubiano-pontic, în special; b) caracterul sporadic al unor forme de păstorit nomad în Europa (între Franța și Italia în Alpii Maritimi, în Corsica, la unele grupe de populație din sudul Munților Balcani și din nordul Europei), în toate cazurile cercetările contemporane diferențiind caracterul de nomadism mic al formelor sporadice europene, în raport cu nomadismul propriu-zis (mare) exercitat în spațiul afroasiatic; c) caracterul temporar al păstoritului nomad exercitat de pecenegi, cumani etc. în cadrul unor teritorii europene, în care populațiile autohtone, stabile, le-au asigurat produsele agricole; d) dezvoltarea tuturor ocupațiilor tradiționale pe fundalul agriculturii ca ocupație de masă și de bază, din acest fenomen rezultînd, din punct de vedere ocupațional, așezări agricole, așezări agropastorale, așezări specializate în meșteșuguri sau pescărești etc. *(Nicolae Dunăre)*

SESIUNEA ŞTIINŢIFICĂ ACADEMIA ŞI FOLCLORISTICA ROMÂNĂ. În cadrul manifestărilor dedicate sărbătoririi a 120 de ani de la înfiinţarea Academiei Române, a avut loc, sub egida Secţiei de Ştiinţe Filologice, Literatură şi Arte, pe data de 5 noiembrie 1986, sesiunea ştiinţifică *Academia şi folcloristica română*. Desfăşurate în sala Prezidiului Academiei R. S. România, lucrările sesiunii au fost conduse de acad. Alexandru Graur.

În cadrul comunicării *Personalitatea etnografică a lui Simion Mehedinţi*, Ion Vlăduţiu a înfăţişat pe larg importanţa contribuţiei ştiinţifice a fostului director al ,,Convorbirilor literare'' la dezvoltarea cercetărilor etnografice, rolul savantului în formarea şi dezvoltarea şcolii geografice româneşti şi influenţa exercitată de acesta asupra contemporanilor, pledînd pentru repunerea în circulaţie a operei sale şi pentru tipărirea textelor ce-i aparţin, încă inedite.

Vorbind despre *C. Brăiloiu la Academia Română*, Iordan Datcu a lămurit, pe baze documentare certe, datele primirii lui C. Brăiloiu ca membru corespondent al Academiei (citind referatul de propunere făcut de G. Enescu şi contrasemnat de D. Caracostea şi G. Murnu). Totodată, vorbitorul a pus în lumină acţiunile întreprinse de muzicolog în cadrul forului academic în vederea cercetării culturii populare şi de sprijinire a confraţilor de breaslă.

În comunicarea *Contribuţia lui Tache Papahagi la cercetarea aromânilor*, Valeriu Rusu a prezentat — după un amplu excurs biografic — demersurile personale şi oficiale ale filologului privitoare la studierea folclorului, etnografiei şi a dialectului aromân, insistînd asupra valorii contribuţiei sale ştiinţifice. Frumuseţea şi originalitatea cîntecului aromân, studiat întreaga viaţă de Tache Papahagi, a fost exemplificată în faţa asistenţei prin cîteva mostre înregistrate de la Şanga Vrana.

Cercetătorul clujean Virgiliu Florea a înfăţişat, în continuare, în comunicarea *Arhiva de Folclor a Academiei Române*, istoricul înfiinţării şi al funcţionării arhivei conduse de Ion Muşlea, prezentînd pe larg modalităţile de culegere şi cercetare a folclorului iniţiate de autorul monografiei *Obiceiul junilor braşoveni* şi evidenţiind rezultatele de excepţie obţinute în cadrul Arhivei în privinţa tezaurizării (prin intermediul unor chestionare adecvate) a unui vast şi divers material folcloric, adunat din toate provinciile locuite de români. Vorbitorul a dat o deosebită apreciere contribuţiei *Anuarului Arhivei de Folclor*, editat sub direcţia lui Ion Muşlea, la impulsionarea activităţii folcloristice româneşti, relevînd, între altele, importanţa publicării în paginile periodicului menţionat a bibliografiei ştiinţifice anuale a folclorului, atît de necesară specialiştilor.

În comunicarea *Idei teoretice în discursurile de recepţie la Academie*, Nicolae Constantinescu s-a oprit asupra cîtorva din elementele de teorie folclorică de mare actualitate, prefigurate în discursurile de recepţie rostite de la tribuna Academiei Române de-a lungul timpului, prilej cu care vorbitorul a evidenţiat interesul permanent viu al Academiei faţă de creaţia populară română şi de destinul ei. În exemplificările sale, N. Constantinescu s-a referit îndeosebi la ideile teoretice din discursul lui Barbu Ştefănescu Delavrancea, *Estetica poeziei populare*, rostit în 1913.

Tot despre unele valoroase prefigurări a vorbit şi Vasile Vetişanu în comunicarea *B. P. Hasdeu — un precursor al cercetărilor în domeniul teoriei culturii*, relevînd intuiţiile şi anticipările îndrăzneţe ale savantului în acest domeniu. Referentul a evidenţiat, înainte de toate, atenţia acordată de autorul *Istoriei critice a românilor* originilor unei culturi, pentru luminarea cărora savantul nu numai că a preconizat să se recurgă la serviciile conjugate ale mai multor discipline, dar a şi utilizat personal o asemenea multiplă perspectivă, investigînd fenomenul, rînd pe rînd sau în acelaşi timp, din punctul de vedere al istoricului, arheologului, filologului, etnografului, folcloristului etc. Totodată, vorbitorul s-a referit la destinul cîtorva idei din cultura românească plasate de B. P. Hasdeu în context universal.

În comunicarea *Academia Română şi cercetarea obiceiurilor populare*, Alexandru Popescu a prezentat un scurt istoric al preocupărilor Academiei faţă de obiceiurile populare româneşti, relevînd, între altele, ponderea semnificativă a întrebărilor dedicate acestui aspect în chestionarele lansate de Academie (de la chestionarele lui B. P. Hasdeu pînă la chestionarul pentru atlasul etnografic al României). Referentul a evidenţiat în mod deosebit importanţa iniţierii, sub auspiciile Academiei Române, a primelor monografii folclorice dedicate obiceiurilor tradiţionale şi a relevat deficienţele şi meritele lucrărilor elaborate de Simeon Florea Marian şi Tudor Pamfile. Totodată, a subliniat perspectiva echilibrată de cercetare a culturii populare întreprinsă sub cupola Academiei de-a lungul timpului. Cu o atenţie deosebită a fost privită contribuţia lui Ion Muşlea la tezaurizarea unor valoroase date despre obiceiurile populare.

Referindu-se la *Interesul faţă de proverbul românesc la Academie*, Cezar Tabarcea a prezentat — după o succintă subliniere a largului ecou trezit de proverb în contemporaneitate — preocupările Academiei Române faţă de genul paremiologic. Pe lîngă prezenţa întîmplătoare sau semnificativă a unor expresii populare consacrate în comunicările, referatele şi discursurile de recepţie, proverbele (înţelegînd prin proverb întreaga gamă de expresii constituite care circulă de la un om la altul) s-au bucurat, la Academie, îndeosebi de atenţia lexicografilor. De la I. C. Massim şi August Treboniu Laurian, pînă la B. P. Hasdeu, Alexandru I. Philippide şi Sextil Puşcariu, proverbul a fost intens invocat ca fapt de limbă. Un punct de referinţă în privinţa atenţiei acordate de Academie paremiologiei îl constituie premierea monumentalei lucrări *Proverbele românilor* (I—X), de Juliu A. Zanne.

În ultima comunicare din program, *Încurajarea folcloristicii naţionale de către Academia Română*, Alexandru Dobre a relevat pe larg rolul deosebit de activ al Academiei în impulsionarea cercetărilor din domeniul etnografiei şi folcloristicii române, graţie căruia a devenit posibilă realizarea, încă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, a unor lucrări fundamentale, cu caracter nu o dată prioritar pe plan mondial, unele dintre ele nedepăşite încă pînă astăzi. Totodată, vorbitorul a punctat principalele obiective urmărite cu consecvenţă de Academia Română în cercetarea folclorului şi a etnografiei, respectiv: dorinţa ilustrării studiilor şi a monografiilor cu materiale din toate provinciile locuite de români; aspiraţia cercetării fenomenului folcloric pe întreg spaţiul de limbă şi spiritualitate românească; năzuinţa investigării proporţionale a tuturor aspectelor culturii noastre populare în vederea înfăţişării unei imagini obiective a gîndirii şi reprezentării populare în ansamblul manifestării lor etc. În vederea sprijinirii pe mai departe a folcloristicii române în mod eficient, Al. Dobre a stăruit, în finalul comunicării sale, asupra necesităţii reînfiinţării Comisiei de Folclor a Academiei, prin intermediul căreia să fie reunite toate forţele în vederea realizării marilor obiective ale folcloristicii actuale.

Comunicările, de un bun nivel ştiinţific, au fost ascultate cu un viu interes de numeroşii specialişti prezenţi la sesiune. Manifestarea a evidenţiat o dată mai mult dorinţa unanimă a folcloriştilor de a se crea un cadru naţional organizat de dezbatere a problemelor de interes general. Ea a constituit o incontestabilă reuşită. *(I. Oprişan)*

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM Néprajzi Tanszék SZEGED

În cadrul **COLECȚIEI NAȚIONALE DE FOLCLOR**, după cele două volume cuprinzînd sinteza poeziei epice (**Cîntecul epic eroic**, 1981; **Balada familială**, 1983), o serie de volume vor alcătui secțiunea tipologică-motivică a textelor liricii populare românești. Aceste volume vor completa, prin conținutul lor, imaginea spiritualității românești cu unele din trăsăturile ei specifice cele mai intime, fenomenul liric fiind, încă și astăzi, deosebit de viu.

Marile secțiuni tematice care alcătuiesc seria acestor tipologii sînt: lirica *erotică*; lirica de *dor și jale*; lirica *socială și de cătănie*; lirica *satirică și de joc*.

A apărut:

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, **Lirica de dragoste**, Index motivic și tipologic, I (A—C), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, 399 p., 42 lei.

Volumul care deschide seria tipologiilor liricii a fost alcătuit pornind de la principii moderne de analiză și sistematizare a textului poetic tradițional. El conține primele trei capitole ale tipologiei liricii românești cu tematică erotică, un studiu introductiv și o bibliografie generală a izvoarelor. Capitolele din acest prim volum (A—C) tratează despre aspectul filozofic al eroticii (A 1—99), dorințele de dragoste, materializate în tulburătoare imagini poetice (B 1—499) și grupul tematic al motivelor care exprimă îndemnul, chemarea, ademenirea la dragoste și la aventură erotică, precum și împlinirea practicilor magice adecvate pentru atragerea unui partener (C 1—799).

Textele (motivele-tip), redate în volum ca paradigme (urmate, fiecare, de bibliografia lor exhaustivă), sînt selectate din cele mai reprezentative publicații și din Arhiva națională de folclor, acestea din urmă, în cea mai mare parte, inedite. Ele alcătuiesc o imagine completă a respectivelor capitole tematice pentru întreg teritoriul românesc, fiecare fiind, în fapt, un specimen de micromonografie motivică.

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, **Lirica de dragoste**. Index motivic și tipologic. II (D—H), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1986, 669 p., 68 lei.

Volumul continuă seria tipologiilor liricii, urmînd aceleași principii de analiză și sistematizare. Capitolele din acest volum tratează despre împliniri erotice (D 1—399), fizionomii: corelația frumos — urît — dragoste, preferințe, opțiuni, ideal de frumusețe, elogiul partenerului, apreciere, stimuli erotici, laudă de sine, orgoliu, vanitate (E 1—899), implicațiile iubirii, terapia contra efectelor nocive ale erosului (remedii, leacuri) (F 1—299), aventuri erotice (G 1—620), obstacole, interdicții (H 1—210).

Au mai apărut:

ROMULUS VULCĂNESCU, **Mitologie română**, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, 710 p., 67 lei.

În această lucrare, care a stîrnit vii și pasionate discuții, autorul, cunoscut pentru consecvența preocupărilor în domeniu, pune la dispoziția cititorului o amplă monografie alcătuită din trei părți, una teoretică și două sistematice (structura generativă și structura integrativă a mitologiei populare românești). Lucrarea se prezintă ca un document istoric care pledează pentru vechimea izvoarelor, caracterul general românesc, autenticitatea și originalitatea concepției și viziunii mitologice a poporului român.

Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte, Seria IV, Tomul VII (1985), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1986, 224 p., 19 lei.

În sumar o suită bogată de studii de folcloristică românească: Alexandru Dobre, *Folclor și etnografie în preocupările lui Ioan Bianu*, articol omagial cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la moartea savantului, comunicări prezentate în sesiunea de dezbateri științifice *Instrumentele de lucru în domeniul folcloristicii:* Iordan Datcu, *Intrumentul de lucru și nivelul cercetării actuale;* Nicolae Constantinescu, *Elaborarea instrumentelor de lucru și redefinirea conceptelor în folcloristica actuală;* Alexandru Dobre, *Colecția națională de folclor;* I. Oprișan, *În pragul sintezei.*

51, XF 1172

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice cuprinzînd întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei şi artei populare, a folcloristicii literare, etnomuzicologiei şi coregrafiei. Prezentarea activităţii şi operei celor mai de seamă folclorişti, etnografi şi specialişti în artă populară românească face obiectul unei noi rubrici permanente: *Profil contemporan*. Susţinută cu înalt profesionalism şi competenţă de prof. Tiberiu Alexandru, *Cronica discului* îşi propune să prezinte pe larg cele mai însemnate discuri de muzică populară românească editate peste hotare şi în ţară. La rubrica *Note şi recenzii*, revista pune în discuţie probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare. Rubrica de actualitate *Viaţa ştiinţifică* îşi propune să consemneze cele mai importante manifestări ştiinţifice dedicate dezbaterii unora dintre problemele atît de complexe ale culturii noastre populare.

Străduindu-se să ofere rezultatul ultim al evoluţiei cercetărilor de specialitate din ţara noastră, **Revista de etnografie şi folclor**, spre a-şi asigura rolul de avangardă ştiinţifică, a fost totdeauna înţeleasă ca un organ liber şi spontan, neţinînd de nici o predilecţie sau restricţie tematică anume, singurul criteriu consecvent urmărit fiind exprimarea adevărului şi a noului cu o demonstraţie cît mai strînsă.

Prin noutatea informaţiei şi calitatea superioară a interpretării fenomenului studiat, **Revista de etnografie şi folclor** s-a afirmat ca una dintre cele mai reprezentative publicaţii de specialitate, rivalizînd cu succes cu publicaţiile de recunoscută tradiţie pe plan internaţional.

Urmărind claritatea ideilor şi a demonstraţiei, ca şi acurateţea ştiinţifică, **Revista de etnografie şi folclor** se adresează deopotrivă specialiştilor, români şi străini, tuturor celor interesaţi de studierea şi cunoaşterea fenomenului folcloric şi etnografic românesc, cercurilor celor mai largi de iubitori ai culturii şi artei noastre populare.

ISSN 0034—8193

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 1, p. 1—114, Bucureşti, 1987

I. P. Informaţia c. 1069

43407

Lei 30

XF1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

TOMUL 32
2
1987

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef
ALEXANDRU DOBRE

Redactori-șefi adjuncți
ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; prof. ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; PASCAL BENTOIU; ANDREI BUCȘAN, STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; ION CUCEU; IORDAN DATCU; ION GHINOIU; I. OPRIȘAN; SPERANȚA RĂDULESCU; MIHAIL M. ROBEA

Secretar responsabil de redacție

SABINA ISPAS

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la ,,ROMPRESFILATELIA'', Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r 78104, București, Calea Griviței, nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redație al ,,Revistei de etnografie și folclor''.

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 4 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à « ROMPRESFILATELIA », Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r, 78104, Bucarest, Calea Griviței 64—66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM Néprajzi Tanszék SZEGED

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 32 1987 Nr. 2

SUMAR

AL. DOBRE, Comisia de folclor a Academiei R. S. România 119

STUDII

I. OPRIŞAN, Penumbrele unei balade: *Toma Alimoş* 123

ALEXANDRU BOBOC, *Mioriţa* ca instituire valorică şi formă de viaţă. „Lumea mioritică" în perspectiva filozofiei culturii (II) 141

MARIN MARIAN, Colinda *Mă luai, luai* — un univers de reprezentări simbolice 155

PROFIL CONTEMPORAN

IOAN OPRIŞ, Lucia Apolzan — Încununarea unui crez 176

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU, 1. ROUMANIE — POLYPHONIE VOCALE DES AROUMAINS/RUMANIA — VOCAL POLYPHONY OF THE ARUMANIANS. Enregistrements, photographies et texte de BERNARD LORTAT-JACOB, chargé de recherche au C.N.R.S. et JACQUES BOUËT, maître-assistant à l'Université Paul Valéry de Montpellier. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme. Collection fondée par Gilbert Rouget. Directeur de la collection: Hugo Zemp. Bande magnétique préparée par Jean Schwarz. Comité d'édition: Equipe de recherche n° 165 (« Etudes d'ethnomusicologie ») du C.N.R.S. Production: C.N.R.S. Audio-visuel. *Le Chant du Monde* LDX 74803. Paris, 1983.
2. POLYPHONIES DE SARDAIGNE/POLYPHONIES OF SARDINIA. Enregistrements, photographies et textes de BERNARD LORTAT-JACOB. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme. Directeur de la collection: Gilbert Rouget. Bande magnétique préparée par Jean Schwarz. Secrétariat d'édition: Hugo Zemp. Publication de l'Équiqe de recherche n° 165 du C.N.R.S., Département d'ethnomusicologie, Laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle. *Le Chant du Monde* LDX 74 760 Stéréo-Mono, Paris, 1981 181

NOTE ŞI DISCUŢII

I. C. CHIŢIMIA, Un nou premiu „Herder" pentru folcloristica românească . . . 187

AL. DOBRE, O lucrare mai puţin cunoscută a lui D. Caracostea 189

VALERIU RUSU, Semnificaţii etnolingvistice ale unor denumiri etnobotanice 192

RECENZII

IORDAN DATCU, *Toma Alimoș* (Texte poetice alese). Antologie, prefață și bibliografie de . . . , București, Editura Minerva, 1986 (Seria ,,Meșterul Manole'') (Nicolae Constantinescu) 197

GHIZELA SULIȚEANU, *Cîntecul de leagăn.* Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Colecția Națională de Folclor, București, Editura Muzicală, 1986 (Marin Marian) 198

C. RĂDULESCU-CODIN, *Literatură populară,* 1. *Cîntece și descîntece ale poporului.* Cu 50 arii populare. Ediție critică de Ioan Șerb și Florica Șerb. Studiu introductiv de Dan Simonescu. Ediții critice de folclor, București, Editura Minerva, 1986 (Iordan Datcu) 201

IN MEMORIAM

TIBERIU ALEXANDRU, SAMUEL BAUD-BOVY (1906–1986). 204

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 32 1987 Nº 2

SOMMAIRE

AL. DOBRE, La Commission de folklore de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie 119

ÉTUDES

I. OPRIŞAN, Les pénombres d'une ballade : *Toma Alimoş* 123
ALEXANDRU BOBOC, *Mioritza* en tant qu'institution de valeur et forme de vie. « L'univers mioritique » dans la perspective de la philosophie de la culture (II) 141
MARIN MARIAN, *Colinda Mă luai, luai* (la chanson de Noël « *Je m'en allais, allais)* — un univers des représentations symboliques 155

PROFIL CONTEMPORAIN

IOAN OPRIŞ, Lucia Apolzan — couronnement d'une conviction 176

CHRONIQUE DU DISQUE

TIBERIU ALEXANDRU, 1. ROUMANIE — POLYPHONIE VOCALE DES AROUMAINS/ RUMANIA — VOCAL POLYPHONY OF THE ARUMANIANS. Enregistrements, photographies et texte de BERNARD LORTAT-JACOB, chargé de recherche au C.N.R.S. et JACQUES BOUËT, maitre-assistant à l'Université Paul Valéry de Montpellier. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme. Collection fondée par Gilbert Rouget. Directeur de la collection : Hugo Zemp. Bande magnétique préparée par Jean Schwarz. Comité d'édition : Equipe de recherche nº 165 (« Etudes d'ethnomusicologie ») du C.N.R.S. Production : C.N.R.S. Audio-visuel, *Le Chant du Monde* LDX 74803. Paris, 1983.
2. POLYPHONIES DE SARDAIGNE/POLYPHONIES OF SARDINIA. Enregistrements, photographies et textes de BERNARD LORTAT-JACOB. Collection du Centre National de la Recherche Scentifique et du Musée de l'Homme. Directeur de la collection : Gilbert Rouget. Bande magnétique préparée par Jean Schwarz. Secrétariat d'édition : Hugo Zemp. Publication de l'Équipe de recherche nº 165 du C.N.R.S. Département d'ethnomusicologie, Laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle. *Le Chant du Monde* LDX 74760 Stéréo-Mono. Paris, 1981 181

NOTES ET DISCUSSIONS

I. C. CHIŢIMIA, Un nouveau prix « Herder » pour la folkloristique roumaine . . . 187
AL. DOBRE, Une œuvre insuffisamment connue de D. Caracostea 189

VALERIU RUSU, Significations ethno-linguistiques de quelques dénomminations ethno-botaniques 192

COMPTES RENDUS

IORDAN DATCU, *Toma Alimoș* (Texte poetice alese). Antologie, prefață și bibliografie de . . ., București, Editura Minerva, 1986 (Seria „Meșterul Manole'') (Nicolae Constantinescu) 197

GHIZELA SULIȚEANU, *Cîntecul de leagăn*. Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Colecția Națională de Folclor, București, Editura Muzicală, 1986 (Marin Marian) 198

C. RĂDULESCU-CODIN, *Literatură populară*, I. *Cîntece și descîntece ale poporului*. Cu 50 arii populare. Ediție critică de Ioan Șerb și Florica Șerb. Studiu introductiv de Dan Simonescu. Ediție critică de folclor, București, Editura Minerva, 1986 (Iordan Datcu) 201

IN MEMORIAM

TIBERIU ALEXANDRU, SAMUEL BAUD-BOVY (1906–1986) 204

COMISIA DE FOLCLOR A ACADEMIEI R.S.ROMÂNIA

Pe parcursul celor peste 120 de ani ai existenţei sale, Academia Română a jucat un rol important în promovarea ideilor despre folclor şi etnografie, în punerea în valoare a virtuţilor creaţiei spirituale şi materiale a poporului nostru, în încurajarea şi sprijinirea nemijlocită a culegerii şi publicării colecţiilor de folclor, de etnografie şi artă populară românească.

Forul academic al ţării şi-a adus o contribuţie meritorie la dezvoltarea istoriei folcloristicii şi etnografiei româneşti, la fixarea şi cristalizarea direcţiilor fundamentale, moderne, ale ştiinţei despre cultura populară, la conturarea realizărilor notabile pe care folcloristica şi etnografia românească le înregistrează astăzi. „Academia Română — nota Ion Muşlea — a făcut pentru folclorul naţional aceea ce nici o instituţie similară din altă ţară n-a realizat pentru studiul vieţii populare".

Academia Română a iniţiat, îndrumat, orientat şi sprijinit nemijlocit un vast program de culegere a materialului folcloric şi etnografic românesc. A încurajat înregistrarea materialului folcloric şi etnografic instituind premii pentru subiecte date, acordînd sprijin financiar unor culegători ce-şi desfăşurau activitatea pe cont propriu, premiind lucrările de folclor cele mai valoroase.

Academia Română are marele merit de a fi sprijinit culegerea de material folcloric şi etnografic printr-o serie de chestionare, prin constituirea de arhive de material folcloric şi etnografic, prin subvenţionarea directă a unor culegeri sau publicaţii periodice de materiale.

După cum este cunoscut, în secolul trecut a fost folosită cu rezultate ce au depăşit aşteptările metoda utilizării apelurilor şi chestionarelor pentru strîngerea unor date şi informaţii privind istoria, limba, obiceiurile, credinţele şi folclorul poporului român.

Cel care avea să introducă la Academie metoda culgerii de material prin intermediul chestionarelor a fost Alexandru Odobescu care, în iarna anului 1870/1871, lansa un „Cestionariu sau Izvod de întrebările la cari se cere a se da răspunsuri în privinţa vechilor aşezăminte ce se află în deosebitele comune ale României".

Mai întocmesc chestionare: în 1874, Ion Creangă la îndemnul lui Titu Maiorescu; în 1877 şi 1884, Bogdan Petriceicu Hasdeu; în 1893 ş 1895, Nicolae Densuşianu; în 1898, Grigore Tocilescu; în 1906, Theodor Speranţia ş.a.m.d.

Răspunsurile primite la aceste chestionare au îmbogăţit patrimoniul arhivistic al culturii noastre populare cu un material documentar-ştiinţific de o însemnătate ce nu se poate sublinia îndeajuns. Referindu-se, de pildă, la valoarea răspunsurilor primite la chestionarele Hasdeu şi Densuşianu, folcloristul Adrian Fochi considera că „... nici o folcloristică din lume nu beneficiază de o astfel de bază documentară".

Tot la acest capitol se cuvine să adăugăm neapărat datele, informațiile și materialele etnografice și de folclor, culese prin chestionare sau prin cercetări de teren, aflate în Arhiva de folclor de la Cluj-Napoca, arhivă înființată de Academia Română în 1930, sub conducerea lui Ion Mușlea. Academia Română a desfășurat și o impresionantă activitate de publicare a creației noastre folclorice, a unor studii și cercetări asupra culturii populare.

Între acestea sînt de amintit monografiile despre naștere, nuntă, înmormîntare, sărbătorile de peste an și insecte ale lui Simeon Florea Marian; monografiile despre nuntă ale Elenei Sevastos și Gheorghe Fira; opera integrală, atît de prețioasă și cuprinzătoare, a lui Tudor Pamfile; colecțiile de folclor ale lui Béla Bartók, Jarník—Bîrseanu, Alexandru Țiplea, C. Rădulescu-Codin, Artur Gorovei, Pericle Papahagi, Dimitrie Lupașcu, Dumitru Furtună, N. I. Dumitrașcu, Nicolae Păsculescu; remarcabila antologie a lui Adrian Fochi despre *Miorița* și edițiile critice Jarník—Bîrseanu și Nicolae Pauleti; monumentalele volume din colecția națională de folclor: *Cîntecul epic eroic* și *Balada familială*, de Al. I. Amzulescu, *Tipologia snoavei populare*, de Sabina-Cornelia Stroescu, *Lirica de dragoste*, de Sabina Ispas și Doina Truță; studiile monografice semnate de prestigioși specialiști în domeniu: Adrian Fochi, I. C. Chițimia, Gheorghe Vrabie, Nicolae Dunăre, Ov. Papadima, Paul Petrescu, Romulus Vulcănescu, Romulus Vuia, Zamfira Mihail.

Un loc aparte în seria de publicații ale Academiei îl ocupă cele 40 de volume din colecția „Din viața poporului român", cele 7 volume din „Anuarul Arhivei de folclor", precum și colecția revistelor „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", tipărită sub direcția lui George Călinescu, și „Revista de etnografie și folclor", aflată acum în cel de al 32-lea an de apariție neîntreruptă.

În incinta Academiei au loc dezbateri teoretice de importanță crucială pentru evoluția ideilor despre folclor și etnografie, pentru stabilirea principiilor de bază ale dezvoltării disciplinei, pentru orientarea și direcționarea cercetărilor în domeniul culturii populare.

Pornindu-se de la aspecte aparent mărunte, cum ar fi, de pildă, importanța utilizării proverbelor și locuțiunilor populare în dicționarul limbii române sau participarea la o expoziție internațională de artizanat, pînă la elaborarea unor ample programe teoretice și metodologice ce se constituie în repere distincte, în salturi calitative ale istoriei folcloristicii și etnografiei românești, sub cupola Academiei se desfășoară o activitate științifică creatoare ce punctează permanent istoria științei, îi dau impulsul stimulator necesar atingerii unor noi stadii ale evoluției sale obiective în tendința valorificării integrale a patrimoniului cultural de factură populară, în deschiderea unor noi și rodnice orizonturi ale cunoașterii în domeniul dat.

Mai tumultuos sau în termeni ușor nuanțați, abia perceptibili, în formulări elegant academice sau în abordări mai abrupte, la Academie au au loc confruntări între diferitele școli, direcții și orientări pe care le-a înregistrat istoria folcloristicii și etnografiei românești, dispute care au trecut imediat de zidurile instituției și de orizontul propriu al disciplinei antrenînd întreaga mișcare culturală românească, stîrnind ecouri ce au avut menirea să clarifice pozițiile, să creeze un larg curent de opinie, cu rezultate fructuoase pentru mai rapida și eficienta propășire a științei despre folclor și etnografie.

Aici își împărtășesc și susțin părerile, cu o atît de binefăcătoare influență pentru dezvoltarea cercetărilor în domeniul culturii populare, membrii titulari ai Academiei : Vasile Alecsandri, Andrei Bârseanu, Ioan Bianu, Lucian Blaga, Dimitrie Caracostea, George Călinescu, Ovid Densușianu, Dimitrie Gusti, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Nicolae Iorga, Titu Maiorescu, Simion Mehedinți, Alexandru Odobescu și Grigore Tocilescu, ca și membrii corespondenți : Vasile Bogrea, Constantin Brăiloiu, Theodor Burada, Alexandru Dima, Sabin Drăgoi, Tiberiu Morariu, Pericle Papahagi și alții.

Continuînd această frumoasă tradiție, Academia Republicii Socialiste România, prin Secția de Științe Filologice, Literatură și Arte a acordat, mai ales în ultimii ani, o deosebită atenție cercetărilor folcloristice din țara noastră.

Astfel, sub cupola înaltului for academic au fost organizate sesiuni științifice de amploare, cu o largă participare, care au dezbătut aspecte de interes major ale cercetării domeniului culturii populare cum ar fi, de pildă, ședințele publice în care au fost discutate ,,Instrumentele fundamentale de lucru ale folcloristicii'', ,,Academia și folcloristica națională'', ,,Probleme actuale ale folcloristicii românești'' ș.a.m.d. De asemenea, sub egida Academiei au fost tipărite șase masive volume din ,,Colecția națională de folclor'', lucrări fundamentale, de incontestabilă valoare științifică.

Publicația periodică academică, ,,Revista de etnografie și folclor'', se bucură de sprijinul permanent al Biroului Prezidiului Academiei, ceea ce a făcut ca această publicație să-și mărească audiența în rîndul specialiștilor și al publicului, să-și cîștige un prestigiu însemnat în țară și peste hotare.

În sfîrșit, tot aici trebuie menționată aprobarea conducerii Academiei pentru reluarea, într-o nouă formulă și potrivit exigențelor moderne, a vechii colecții ,,Din viața poporului român'' sub titlul generic ,,Din tezaurul culturii populare românești''.

Așa cum s-a subliniat în repetate rînduri, în ședințele publice de comunicări la care ne-am referit, se simțea nevoia înființării, la Academia R.S. România, a unei comisii de specialitate pentru reunirea tuturor folcloriștilor din țară, atît cei care își desfășoară activitatea în cercetare și învățămînt sau în alte instituții cu preocupări în domeniu, cît și pe cei care, nutrind pasiune pentru cultura populară, își desfășoară activitatea pe cont propriu. În acest cadru se pot organiza dezbateri asupra sarcinilor și problemelor de interes științific major ce stau în fața folcloristicii românești contemporane, se poate face un schimb de opinii folositor, care să ducă la clarificarea pozițiilor, la evitarea paralelismelor, la orientarea cercetărilor către aspectele majore ale culturii noastre populare.

Pe temeiul acestor considerente, Biroul Prezidiului Academiei R. S. România, în ședința sa din 12 decembrie 1986, a hotărît *înființarea Comisiei de folclor a Academiei R. S. România.*

Comisia de folclor a Academiei R.S. România își propune următoarele obiective :

a. Organizarea de sesiuni științifice sau ședințe publice de comunicări pe probleme de istoria folclorului și a folcloristicii românești, a unor aspecte majore, de actualitate, ale cercetării fenomenului folcloric național ;

b. Organizarea, atunci cînd va considera necesar, a unor colective de cercetare și dezbatere a unor aspecte privind unul sau altul dintre genurile creației noastre populare ;

c. Coordonarea programului şi activităţilor pentru elaborarea lucrărilor ce ar urma să apară în colecţia „Din tezaurul culturii populare româneşti".

Comisia de folclor a Academiei R. S. România este condusă de un birou alcătuit din : *Preşedinte* — prof. Zoe Dumitrescu Buşulenga, membru corespondent al Academiei R. S. România ; *Secretari ştiinţifici* — Nicolae Constantinescu, I. Oprişan, Alexandru Dobre ; *Membri* — Stanca Ciobanu, Ion H. Ciubotaru, Ion Cuceu, Iordan Datcu.

În cadrul Comisiei de folclor s-a constituit un Colectiv pentru cercetarea proverbului românesc, cu sediul la Drobeta Turnu-Severin, condus de prof. dr. doc. I. C. Chiţimia — preşedinte şi prof. dr. Constantin Negreanu — secretar ştiinţific.

Pentru anul 1987, Comisia de folclor a Academiei R.S. România şi-a propus să organizeze următoarele manifestări ştiinţifice :

— Şedinţa publică de comunicări pe probleme actuale ale paremiologiei româneşti (Drobeta-Turnu Severin, 9 mai) ;

— Şedinţa publică de comunicări consacrată împlinirii a 100 de ani de la naşterea lui George Breazul (13 mai) ;

— Şedinţa publică de comunicări cu tema „Folclorul şi etnografia — argument al permanenţei istorice a poporului român" (20 iunie) ;

— Şedinţa publică de comunicări consacrată unor probleme de istorie a folcloristicii româneşti (23 septembrie) ;

— Simpozionul „Aspecte ale cercetării creaţiei populare româneşti contemporane" (23 octombrie) ;

— Şedinţa publică de comunicări cu tema „Academia Română şi folcloristica naţională" (18 noiembrie).

De asemenea, membrii comisiei vor fi solicitaţi să participe şi la manifestările ştiinţifice organizate de Secţia de Ştiinţe Filologice, Literatură şi Arte cu o tematică legată de preocupările noastre, şi anume :

— „Motive de circulaţie universală în folclorul românesc " (7 octombrie) ;

— „Tehnici şi modalităţi artistice în creaţia populară" (23 decembrie).

„Revista de etnografie şi folclor", consecventă programului său, va acorda spaţiul necesar consemnării activităţii Comisiei de folclor a Academiei R. S. România, căreia îi face cuvenitele urări de succes în atingerea obiectivelor atît de însemnate pe care şi le-a propus.

Al. Dobre

PENUMBRELE UNEI BALADE : *TOMA ALIMOŞ*

I. OPRIŞAN

Nu exagerăm, credem, afirmînd că nici unul dintre cîntecele epice tradiţionale româneşti nu este înconjurat de un halou mai dens de mister ce împiedică înţelegerea adevăratelor sensuri ale textului, ca *Toma Alimoş*. În orice caz, nici unul dintre ele nu aduce pînă în imediata contemporaneitate un volum mai mare de aluviuni arhaice neînţelese — nu o dată stranii — şi de semne de întrebare mai profunde, în faţa cărora cercetătorul rămîne adesea complet descumpănit.

Încît, pe bună dreptate, Adrian Fochi vorbea de „statutul ambiguu" al textului, în cadrul căruia, datorită vechimii, „s-au şters toate urmele care ar putea să ne lămurească întrucîtva în legătură cu el ... "[1], iar Iordan Datcu releva „sedimentarea în structura lui a mai multor straturi ale culturii populare", ce face „ca definirea personajelor şi [a] situaţiilor să întîmpine rezistenţe"[2]. „Situarea în timp a acţiunii — scria el — nu se poate face cu siguranţă, statutul social al personajelor este şi el nu o dată destul de vag înfăţişat, numele actantului principal se modifică, cauza deferendumului dintre cei doi nu este prea limpede, cadrul acţiunii nu este în toate variantele acelaşi, de cîteva ori rolurile actanţilor sînt inversate (cîteva variante îl prezintă agresor pe Toma). Cîteva texte au în centrul acţiunii doar pe Manea, Toma Alimoş nefigurînd"[3].

Mai optimistă, Sabina Ispas observa că „în «nucleul narativ» dezvoltat în acest cîntec povestitor se păstrează incluse semnificaţii străvechi, pe care analiza le poate dezvălui" şi pe care ea însăşi a încercat să le descifreze în studiul : *O nouă interpretare a unui text de cîntec povestitor : „Toma Alimoş"*[4]

Un demers similar ne propunem şi noi în cele ce urmează, cu teama nedisimulată şi permanentă de a nu călca în gol şi de a nu supralicita faptele (lacunare, nu o dată deformate sau răsturnate de timp, de schimbările succesive de mentalitate şi de fantezia înflăcărată a creatorilor) sau de a le încărca cu sensuri pe care, poate, nu le-au avut niciodată.

Datînd, după toate probabilităţile, dintr-o epocă străveche — Adrian Fochi, de pildă, observa că „textul respiră o atmosferă foarte veche, prestatală, cînd oamenii îşi făceau dreptate singuri, animaţi de simţul spontan al justiţiei, existent în fiecare"[5], iar Petru Caraman era de părere[6] că „balada lui Toma Alimoş e dintre cele mai vechi cîntece epice haiduceşti la români, de vreme ce balada Crivăţului, născută la începutul sec. XVI, în circulaţia sa a întîlnit-o şi a fost influenţată de ea"[7] —, subiectul a suferit de-a lungul timpului transformări substanţiale, cristalizîndu-se, în cele din urmă, în forma cunoscută, într-un cîntec epic de alură voinicească, cu o structură relativ unitară, regăsibilă pe întreaga suprafaţă a spaţiului spiritual naţional.

Din forma (sau formele) arhaice, greu de imaginat, pe care le va fi îmbrăcat succesiv motivul, au trecut în ultima întrupare artistică — în structura unanim recognoscibilă sau doar în variante izolate — o serie de sintagme, de tropi, de imagini, de motivaţii sau de componente adiacente care nu-şi află o justificare indispensabilă — logică şi estetică — în corpul cîntecului, lăsînd de departe impresia unor elemente bizare [8].

Sugestive, înainte de toate, ni se par înseşi determinativele spaţiale ale acţiunii — cu totul singulare în cuprinsul epicii versificate româneşti [9] — ce plasează faptele pe coordonate simbolice tulburătoare, cu mult mai profunde decît o cere desfăşurarea narativă.

Căci, dacă se va observa bine, întîmplările evocate se petrec într-un „centrum mundi", cu toate conotaţiile emblematico-semnificative de rigoare, după cum se relevă clar în unele variante : „P-acea cîmpie întinsă/ Şi de pîraie încinsă,/ *La inima cîmpului*,/ La puţul porumbului" (p. 94) [10]; „La poalele muntelui,/ Muntelui Pleşuvului,/ *În mijlocul*/ *Cîmpului*" (p. 97) [11]; „Cîmpie, vere, cîmpie,/ Unde-i dalba colilie,/ Unde fir de iarbă nu e,/ *La mijlocul cîmpului*,/ [...] La marginea crîngului,/ La puţu porumbului,/ La tulpina ulmului" (p. 164); „*În mijlocul cîmpului*,/ În mirosul florilor" [12]; „Departe, vere, departe,/ Departe, dar nu prea foarte,/ *La inima cîmpului*" (p. 171); sau, după cum ni se sugerează mai voalat în altele în care spaţialitatea e mai accentuat pusă sub semnul vagului : „Dăparte, nene, dăparte,/ Nij dăparte, nici aproape,/ *Taman calea jumăta*' " (p. 139); „Nici aproape, nici departe,/ *Tocmai calea jumătate*" (p. 128); „Dăparte, nene, dăparte,/ Nici dăparte, nici aproape,/ *Unde-i calea jumătate*" (p.201); „Departe, da nu prea foarte,/ *Tocmai calea jumătate*" (p. 215); „Dăparte, neică, dăparte,/ Nici aşa foarte dăparte,/ *Colea-n calea jumătate*" [13]; „Departe, vere, departe,/ Nu prea e foarte departe,/ *La mijlocul cîmpului*/ Cîmpul Rusalimului" (p. 67) [14].

De altfel, în diversele lui variante, cîntecul acumulează numeroase detalii complementare prin care se subliniază pînă la evidenţă ideea de „centru al lumii", de „umbiliculum mundi", de loc sacru, consacrat ritual. E invocat muntele [15] — deşi acţiunea se petrece la cîmpie —, e invocat „puţul" — ca loc de trecere către tărîmul celălalt [16] şi de unire a planurilor cosmice —, e invocat arborele cosmic — „axis mundi", factor de joncţiune al celor trei ipostaze ale lumii—, e invocat locul tainic de „scaldă a zînelor" — de revelare, deci a divinităţilor silvane —, e invocată exuberanţa paradisiacă a naturii („Unde-i cîmpu mai frumos", p. 223 [17]; „În mirosu florilor" [18]; în contrast cu pustiul din jur [19] ş.a.m.d.).

Înclinăm să credem că începutul baladei evocă un spaţiu ritual consacrat, „un loc privilegiat, în care se săvîrşeşte comunicarea cu cerul şi cu lumea subterană, adică cu zeii, zeiţele chtoniene şi spiritele morţilor" [20], în incinta căruia toate duşmăniile se aplanează, iar cel obijduit capătă protecţia divină.

Într-un asemenea loc soseşte — se spune deschis în varianta din „Vestitorul satelor" (nordul Moldovei) — Toma Alimoş spre a se refugia „La gropana cea sapată,/ La măsuţa cea de peatră,/ De la pămînt ridicată,/ Unde-o mai scăpat odată" (p. 65), subliniindu-se, prin evocarea mesei — poate de sacrificiu? —, caracterul sacru al poienii [21]. În alte variante, motivul sosirii lui Toma nu este destăinuit, dar cavalcada sa impetuoasă poate lăsa impresia fugii de urmăritor [22]: „Fuge, Doamne, cine fuge,/Fuge Toma Mălinos,/ Viteaz din Ţara de Jos" (p. 237); Şi-atît Toma şi-a fugit,/ Pînea-n straiţă s-a uscat,/ Vinul lui s-a tulburat./ Fuge Toma, iar fugea,/ Prin livezi,/ Prin grîne verzi,/ Pînă cînd că-mi d-ajungea/ La poiana cu cinci ulmi" (p. 238 ; v. şi p. 208); „Tare-mi vine şi-m' soseşte/ Savai Toma d-a lui Moş/ Tocmai din Ţara dă Jos" (p. 191). În sfîrşit, în alte variante, Toma poposește întîmplător în poiana descrisă („*Nimerit-a*,/ Tăbărît-a,/ D-alde Toma d-Alimoș,/ Sava[i] din Țara de Jos” (p. 16 ; v. și p. 171) ; „Tăbărît-a/ *Nimerit-a*/Voinic Toma Alimoș/ Ficior din Țara de Jos” (p. 226) ; „*Nemerit-au*, poposit-au,/ Să vezi, Toma Dalimoș” (p. 120) ; „*Nemerit, mi-a nemerit*,/ Săvai, Toma d-a lui Moș/ Tocmai dîn Țara de Žos” (p. 71) sau pur și simplu se rătăcește („Că *m-am rătăcit*/ Și aici *am nimerit*”, p. 158).

Indiferent însă dacă se refugiază spre a scăpa de urmăritor (urmăritori) sau nimerește întîmplător în spațiul evocat la începutul baladei, Toma Alimoș se ferește constant să profaneze locul [23], străduindu-se să nu strice iarba, să nu calce florile : „Călușelu-l priponea/ Și-i da iarbă cu palma/ Și apă/ cu năstrapa/ Să nu dea de fo belea” (p. 139 ; v. și p. 158) ; „Pînă la masă că-mi sta,/ Cu palma că-mi măsura,/ Iarbă murgului că da,/ Da calului dă mînca” (p. 148) ; „Călușelu-l priponea,/ *Să nu strice livada*,/ Că-i da iarba cu palma” (p. 180) ; „Călușelu-ș priponea,/ Iarbă cu palma/ că-i da/ *Să nu strice livada* (p. 192—193) ; „Acolo descăleca,/ Calu scurt că și-l lega” (p. 205) [24]. Mai mult, el bate „țărușu de argint“, „țărușu poleit”, spre a-și priponi calul — după cît ni se spune într-un vers încețoșat, ce revine în mai multe variante —, „în negrul pămînt”, deci într-un loc fără vegetație, poate într-un „mușunoi de cîrtiță”, asemeni eroului din basmul citat : *Biserica cu clopotu dă aur*.

În perspectiva propusă de noi, a interpretării locului de desfășurare a acțiunii din *Toma Alimoș* ca „centru al lumii”, ca spațiu sacru pe care, aparent, protagonistul nu-l profanează și în hotarul căruia se află sub protecție divină și cutumiară, gestul mișelesc al lui Manea ar putea părea și mai îngrozitor decît îl prezintă cîntăreții populari prin raportarea la încălcarea ospeției și a intențiilor bune, de „frăție” și pace ale lui Toma, dacă în cuprinsul textului nu s-ar face referințe la o culpă, la prima vedere, fără nici o însemnătate, dar care are darul — după cum vom vedea — să răstoarne sau să relativizeze valorile.

Ea e mărturisită chiar de Toma, ca o dezvinovățire : „Taci, Manea, nu zice-așa,/ De-mi mai răni inima,/ Că nimic nu ți-am stricat :/ *Trei crăchițe ți-am tăiat*,/ Armele d-am atîrnat” (p. 130) ; „Atîta sînt vinovat : *O crăchiță d-am tăiat*,/ Armele le-am atîrnat” (p. 134) ; „Atîta sîn'și io vinovat/ *c-o crăchiță din ăști cinci ulmi*/ Că ț-am tăiat/ Armile d-am atîrnat” (p. 141) ; „Ce rău, frate, ți-am făcut,/ Tu pă mine m-ai tăiat/ Fără să-ți fiu vinovat ?/ Doar atîta ți-am stricat,/ *Trei crăci dă păr ți-am tăiat*,/ Arme dă mi-am atîrnat” (p. 152).

Desigur, în ochii cîntărețului și ai ascultătorului modern faptul respectiv nu are nici o însemnătate, constituind un delict într-atît de lipsit de importanță, încît el este invocat — după cum am văzut — ca însăși dovada nevinovăției. Cu totul altă semnificație trebuie să fi avut el însă în mentalitatea arhaică [25]. Cu atît mai mult, cu cît ascultătorul străvechi înțelegea că nu e vorba de un copac oarecare, ci de unul sfînt, venerat, cum ne place să interpretăm — în concordanță cu semnificația celorlalte date — imaginea simbolică a arborelui exuberant din versurile „La gropana cu cinci ulmi,/ Cu cinci ulmi dintr-o tulpină/ Ca cinci frați buni dintr-o mumă,/ Ca cinci dește la o mînă” (p. 120), regăsibilă în majoritatea covîrșitoare a variantelor, imagine pe cît de singulară și neînțeleasă, pe atît de fidel și stăruitor invocată ca loc de plasare al acțiunii.

Tradiția folclorico-mitologică românească nu conține referințe la un cult special al ulmului, dar, adorarea lui, sugerată de imaginea citată—

—în cadrul căreia numele concret al copacului a rămas peste tot neschimbat [26] —, se circumscrie cultului mai general al arborilor, semnalat la toate popoarele indo-europene și păstrat în forme încă vii (deși mult atenuate) chiar în credințele noastre populare (a se vedea în mod deosebit funcțiile magico-mitice ale bradului, mărului, alunului, nucului, stejarului etc.).

Bazîndu-se pe o amplă documentare istorico-arheologică, mitologică și etnofolclorică, James George Frazer înfățișează pe larg în capitolul IX al *Crengii de aur* mărturiile despre ,,cultul arborilor'' la greci, romani, celți, germani, slavi și fino-ugrici, relevînd că dumbrăvile sau poienile sfinte au constituit cele mai vechi sanctuare din spațiul european, iar venerarea lor s-a perpetuat pînă tîrziu. ,,Cît de serios a fost odinioară acest cult [la popoarele germanice] — scrie el — se poate constata din pedepsele sălbatice pe care le statuau, [de pildă], vechile legi germane împotriva celor care îndrăzneau să cojească un copac doborît. Ombilicul vinovatului trebuia să fie tăiat și țintuit în cuie pe partea copacului pe care acesta o cojise ; apoi era gonit în jurul copacului pînă cînd intestinele sale erau complet înfășurate pe trunchi. Este limpede că intenția pedepsei era de a pune, în locul cojii moarte, substanță vie de la cel vinovat ; era vorba de viață pentru viață, de viața unui om pentru viața unui arbore'' [27]. La lituanieni — relevă Frazer — se păstrau, pînă către sfîrșitul secolului al XVI-lea, ,,în preajma satelor sau a caselor'', dumbrăvi sacre, în care chiar ruperea unei rămurele ar fi fost un păcat. Ei credeau că cine ar tăia o creangă dintr-o asemenea dumbravă ar muri subit sau ar rămîne schilod'' [28]. La triburile fino-ugrice de pe Volga ,,nici un copac nu putea fi tăiat '' din poienile sfinte și ,,nu se îngăduia să rupi nici o ramură din dumbravă'' [29].

E de presupus că asemenea credințe și practici — exemplificate de Frazer doar prin cîteva ilustrări — au avut un caracter mult mai general și că ele au fost familiare și vechilor locuitori ai acestui pămînt, în străvechime.

Fără a împinge — în perspectiva celor relatate — lucrurile atît de departe încît să considerăm tale quale că rănirea mortală a lui Toma Alimoș de către Manea s-ar datora tăierii de către primul a crengilor din ulmii sfinți spre a-și atîrna armele—deși motivația are un suport plauzibil—, împărtășim opinia că pedepsirea protagonistului ar putea fi pusă în legătură cu profanarea — involuntară, socotim — a locului sacru în care a poposit. Iar așa-zisa lovire mișelească săvîrșită de Manea ar fi putut, poate, avea inițial un caracter ritual, cu tulburătoare asemănări cu practicile descrise de Frazer, întrucît ombilicul revine mult prea frecvent ca loc de implîntare al cuțitului sau săbiei în balada românească : ,,Că pe Toma mi-l tăia/Pe la furca pieptului,/La încinsul brîului,/*Deasupra buricului,*/ /Unde-i greu voinicului'' (p. 59); ,,Însă Manea ce-mi făcea?/Cu stînga plosca lua,/Cu dreapta paloș trăgea,/*La buric mi-l atingea,*/Mațele afară că-i da'' (p. 69); ,,Și pe Toma mi-l tăia/*Di-asupra buricului*/*La-nčinsoarea brîului*'' (p. 75); ,,Nu mi-l tăia voinicește/Și mi-l tăia fămeiește/*De la vale de buric,*/Unde pasă la voinic'' (p. 135); ,,Pe Toma că mi-l tăia/Cam deasupra brîului,/*Deasupra buricului,*/La casa sufletului'' (p.185); ,,*Din susul buricului,*/Pe la furca pieptului'' (p. 242) etc.

Schimbările de mentalitate survenite în decursul timpului, uitarea vechilor semnificații implicate nucleului narativ arhaic au făcut ca înfruntarea dintre cei doi eroi să capete alte sensuri, iar Manea, din apărător al locului sacru — al cărui paznic, sacerdot sau spirit benefic pare să fi fost — să devină o întrupare tot mai accentuată a răului (în speță a perfidiei și lașității).

Totuși, faptele nu sînt defel simple, iar înțelesurile adînci se lasă cu greu descifrate, intrigînd prin ambiguitatea lor mergînd pînă la antinomie. Dovadă că în chiar cazul concret la care ne-am referit, al culpabilității lui Toma, alături de dovezile incriminate aflăm constant destule elemente la fel de puternice care îl disculpă, atît în perspectivă magicocultică, cît și cutumiară ; balada *Toma Alimoș* constituind, poate, ghemul celor mai neliniștitoare contradicții de sensuri din toată epica versificată românească.

Spre argumentarea celor afirmate, vom aduce în discuție libațiunea făcută de Toma în cinstea ulmilor venerați — una dintre componentele cele mai statornice ale structurii narative a baladei [30], ce trebuie pusă, incontestabil, în directă legătură cu cultul arborilor și cu caracterul sacru al locului de desfășurare a acțiunii, căci, în pofida schimbărilor de optică, ce au făcut ca închinarea eroului în fața copacilor să pară un simplu gest de prietenie sau de înfrățire cu natura, săvîrșit din cauza singurătății (a lipsei unor convivi de petrecere), prosternarea sa înaintea ulmilor a păstrat, totuși, în multe variante, caracterul evident de act religios [31] : ,,*El cu ginu mn-ĭ stropcè*/ Șî ulmn(ĭ) sî ploconé'' (p. 63) ; ,,Din vîrfuri cî i-apleca/ *Și-ñ vin, veri, i-ntina*'' (p. 71) ; ,,Plosca-n mîni o cuprindea,/ *La rădăcină-i uda*,/ Ei de vîrfuri se pleca/ *Și Toma se ploconea*'' (p. 78) ; ,,*Vin la tulpină turna*/ Și de vîrf că-i apuca/ Și în vîrf, frate, închina'' (p. 85) ; ,,Ulmii kă să apleca/ Și cu vin kă mi-i stropea'' [32] ; ,,Pahar cu vin că umplea,/ Ulmilor că închina,/ *La tulpină că-i stropea*'' (p. 104) ; ,,Vin prin pahare punea, /*La rădăcină-i uda*'' (p. 121) ; ,,Pahar dă vin kă-m' lua/ Și la ulmi kă să ducea,/ *Pă la rădăcini punea*'' (p. 124) ; ,,Ploschița-n mînă-o lua,/ La rădăcină-i uda'' (p. 176) ; ,,Vin pîn pahare punea/ La rădăcină că-i uda'' [33] ; ,,Toma cu vin îi stropea/ Frunza lor să ruminea'' [34].

Turnarea vinului, gesturile săvîrșite (înmuierea crengilor, ploconirea în fața ulmilor), uneori și cuvintele rostite (,,Trăiți, ulmi, cu sănătate,/ De voinici să aveți parte'', p. 238), conturează clar atributele ritualice ale libațiunii îndeplinite de Toma, chemîndu-ne în minte gesturile similare de închinare în fața umbrelor celor dispăruți la praznicele consacrate, cînd fiecare mesean varsă cîteva picături în cinstea mortului sau a morților pomeniți.

În mod surprinzător și totodată singular în cuprinsul epicii versificate tradiționale — dar în concordanță cu logica artistică a imaginarului și a credințelor populare străvechi —, copacii răspund cu promptitudine închinării lui Toma, ploconindu-i-se pînă la pămînt sau binecuvîntîndu-i masa [35], ceea ce echivalează cu apoteozarea sa, resimțită la început drept reală, iar mai tîrziu doar metaforică : ,,Unde ulmii mi-auzia,/De tulkini se depărta,/De vîrfuri s-amesteca,/La Toma se ploconea'' (p. 68) ; ,,Iar ulmii cînd auzea,/Poalele și le lăsa,/Vîrfurile le-apleca/ /Și lui Toma mulțămea'' (p. 94) ; ,,Și cum sta/De închina,/Codrul se cutremura,/Ulmi și brazi/Se cletina,/Fagi și paltini/Se pleca/Fruntea/De i-o răcorea,/Mîna/De i-o săruta'' (p. 98) [36] ; ,,Și ulmii ce mi-și făcea ?/Dă mijloc să cocoșa/Și dă vîrf să apleca,/Toți Tomii să ploconea'' (p. 107—108) ; ,,Ulmii de vîrf se pleca/Și lui Toma-i mulțumea'' (p. 134, v. și p. 140) ; ,,Ulmii mi se legăna/Și de vîrf se apleca/Frunza din ei că-mi cădea/Și masa i-o împodobea'' (p. 206) etc.

Faptul însă că ulmii sfinți primesc ofranda rituală a lui Toma și i se ploconesc contrazice clar opinia că protagonistul ar fi profanat locul sacru în care a poposit, știut fiind că unui pîngăritor nu i se acordă niciodată harul divin. Or, înclinarea ulmilor constituie tocmai forma palpabil de transmitere a grației divine [37], de care se miră însuși Toma Alimoș (în varianta Tocilescu, din Mănăstireni, Vîlcea, p. 165) și pentru care este mai ales invidiat și pedepsit, în cele din urmă, de Manea : „Toma la ulmi se-ntorcea,/Ulmii de vîrf se-nclina./Iar Manea dacă-mi vedea,/Din gură așa-mi grăia : — Bine, Toma Alimoș ; /Eu la ulmi m-am închinat,/De ce nu s-au înclinat ?” (p. 158). Conflictul dintre cele două personaje pare a fi cauzat — cel puțin în textul citat ca și în cel ce urmează — de rivalitatea de putere : „Să ve’ Mane-al cîmpilor,/Cînd așa iel că vedea,/Singurel că se gîndea : /—Iată,... tu-i mumă-sa,/Ăi cinci ulmi dintr-o tulpină/Ca cinș’ fraz’ buni dintr-o mumă ;/Ca cin’ dește la o mînă,/Iei aicea la mine-n moșie c-au crescut,/Și io dă multe ori la iei că m-am închinat,/Și iei de vîr’ nu s-a aplecat,/Ș-acum la hoțu ăsta dă Toma lu Moș/Cum iel la iei că s-a-nchinat,/Gata, și dă vîrf s-a aplecat/Și lu’ Toma i-a mulțumit. /Nu cumva — zîce — ’uoțu dă Toma/Moșiile mele să le stăpînească ?” (p.143).

De altfel, în unele variante, atît presupusa profanare cît și așa-zisa încălcare samavolnică a locului constituie nonsensuri vizibile, din moment ce eroul poposește într-un spațiu de care este profund legat din moși strămoși [38] : „Auzi tu, murguțu meu — rostește el în cea mai veche transcriere a baladei (1831) — Du-mă tu la izvoru mieu,/La izvoru cu cinci ulmi din trupină,/Ca și cinci frați dintr-o mumă” (p. 235), sau : „Și iel frate, să trăgea/La un puț cam părăsit*î*,/De moșu-seu ie ’nceput*î*,/Dă moșusău dă dămult*î*/Că dă ta-său mi-e zidit/Și dă Toma isprăvit” (p. 192).

Precizarea aceasta, ce ar putea părea bizară, nu face decît să expliciteze, în fond, o motivație voalată, implicată tuturor variantelor, decodificînd legătura adîncă dintre Toma și locul sacru descris, ce răzbate și din alte compartimente ale baladei. A se vedea în mod special variantele culese din localitățile Cerătu, Galicea Mare și Vîrvor, județul Dolj, în care personajul își aduce copilul ucis — poate sacrificat — spre a-l îngropa aici ; de asemenea, sfîrșitul întregului corpus de variante în care eroul lasă cu limbă de moarte calului să-l înmormînteze „la gropana cu cinci ulmi”.

În perspectiva lor, considerăm că dorința personajului de a-și găsi liniștea finală în preajma ulmilor înfrățiți e generată de cu totul alte resorturi decît de aspirația eutanasică a integrării în natură, de care s-a vorbit așa de mult. Ceea ce-l atrage pe el aici, bănuim, e sentimentul comuniunii cu înaintașii, pe care prezența fîntînii construite îl evocă ; între puțul de la marginea drumului [39] și memoria celor dispăruți există o puternică legătură, ce mai poate fi încă sesizată în tradiția folclorică vie.

E cazul să arătăm — întrucît mărturiile consemnate lipsesc — că o fîntînă o dată construită e îngrijită, de regulă, de membrii aceleiași familii chiar dacă izvorul nu se află pe pămîntul lor — , iar datoria de a o întreține curată și în bună stare se transmite din tată în fiu. De asemena, se cuvine să reamintim că săparea și îngrijirea fîntînilor are ca mobil esențial ostoirea setei celor din neam pe lumea cealaltă, apa consumată fiind unanim considerată apă de pomană [40].

Construite întru pomenirea morților, spre veșnica lor aducere aminte fîntînile erau nu rareori săpate chiar în preajma mormintelor sau, poate mormintele în preajma fîntînilor, încît fîntîna chema oarecum de la sine în mintea trecătorului, dacă nu cimitirul, măcar mormîntul sau mormintele izolate.

Perpetuată pînă tîrziu, îndeosebi în așezările mici izolate din zona montană sau de codru, această practică — ce trebuie să fi avut o largă răspîndire în trecut —este evocată de Mihail Sadoveanu în romanul *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă*, într-o formă ce pune într-o lumină cu totul nouă semnificațiile imaginii-cheie din *Toma Alimoș* : „Trecînd iarăși în locuri singuratice cu tovarășii săi'', în drum spre Iași, abatele „văzu o fîntînă cu cumpănă. Lîngă ea se înălța un frumos măr rotat, care mai păstra încă pe smicelele vîrfului cîteva poame roșii ca sîngele. Fîntîna era veche după cît arătau ghizdelele și furca de stejar ; avea însă cumpănă nouă și ciutură de curînd pusă. Mai la vale de măr și de fîntînă, cîteva movili proaspete de țărînă și cîteva cruci albe de lemn abia cioplite. [. . .] Nu înțeleg însă — rostește abatele — ce rost are o fîntînă construită aici. Cine-a putut avea această idee bizară și la ce i-a folosit osteneala ? Am lăsat în urmă Siretul și se mai vede încă în fundul văii, în ceața amurgului, lacul. — Odată am avut și eu această mirare, domnule abate, răspunse boierul, și mi-am pus aceeași întrebare. Și am aflat răspunsul de la slujitorul acela al meu care-ți este domniei tale simpatic. [. . .] E fîntînă pentru călători străini, întru amintirea morților. Bînd cei vii, își potolesc și cei morți setea, pe cealaltă lume — O superstiție ca multe altele. — Cine știe. . . răspunse visător abatele de Marenne. Atunci și mărul acela cu fructe de sînge este tot al morților. — Așa se pare''[41].

Toate aceste elemente simbolice, ce se cheamă unele pe altele, trădîndu-și reciproc semnificațiile : fîntîna, pomul vieții, mormîntul, se regăsesc în finalul baladei *Toma Alimoș*. Convingerea noastră e însă că ele sînt de bănuit în totalitatea lor chiar de la începutul textului și că dorința personajului de a fi îngropat în acel loc trebuie pusă în directă legătură cu sensurile ce rezultă din asocierea lor, eroul aspirînd, de fapt, să fie înmormîntat alături de ai săi (înhumați, după cît se pare a rezulta, în preajma ulmilor îngemănați) sau, pur și simplu, să fie îngropat într-un loc sacru.

Conștiința acestei legături dintre eroul baladei și locul în care el poposește — păstrată poate mai vie în unele zone sau la unii informatori — va fi constituit, desigur, una dintre cauzele esențiale ale inversării rolurilor celor două personaje în desfășurarea acțiunii. În orice caz, ea pare să fi fost hotărîtoare în cadrul variantei *Manea al Cîmpului*, culeasă de Cristea Sandu Timoc, din Poiana, Pojarevaț, în care Manea — deși continuă a-și păstra în noua ipostază vechea funcționalitate de „stăpîn al pămîntului'' — este înjurat și, în cele din urmă, lovit de Toma cu sabia pe motivul aparent ilogic, „că i-a-ncurcat livadea'', iar Manea, cu totul nefiresc pentru un „stăpîn a pămîntului'', se dezvinovățește, recunoscîndu-și în fapt, culpa : „Vino tu la masa mea,/ Că n-am încurcat livadea ;/ /Lasă Negru meu să pască/Că iară iarba o să crească !''[42] După cum, aceeași conștiință va fi contribuit, nu în mică măsură, la investirea lui Toma cu unele atribute care evidențiază consubstanțialitatea lui cu acel spațiu chiar și în variantele în care Manea e înzestrat cu toate însușirile sale distinctive : Toma este văzut, de pildă, în varianta din Vădăstrița, Olt, drept paznic al locului în care își întinde masa („D-abai Toma Alimoș/Toma din Țara de Jos/El pasnic că mi-ș era'', p. 205), iar în varianta din Hotarele, Ilfov — drept un ins cu mult mai familiarizat cu locurile respective decît Manea, ceea ce-i și îngăduie să-i iasă acestuia înainte pe scurtătură

(,,Pă-l kolnik, vere, kă-m' da/Pă unde Manea nu știa,/Înk-un čeas mai zăbovea/Pînă Manea kă sosea", p. 126).

Legătura eroului cu locul în care dorește să fie în cele din urmă îngropat pare a fi sugerată și de apelativele ,,frate", ,,frățîne", ,,fîrtate", ,,frățioare", ,,vere", ,,verișcane", cu care mai ales Toma i se adresează lui Manea și care — dincolo de un anume convenționalism protocolar — credem a releva, cel puțin în unele variante, o certă înrudire consanguină între personaje și, implicit, o egală afinitate cu spațiul respectiv. A se vedea, mai ales, arhaica variantă culeasă de Emanoil Bucuța din Rabova, sudul Dunării, în care Toma, multă vreme plecat departe, ca argat, se reîntoarce la moșia strămoșească, stăpînită, înțelegem, de Manea : ,,Cine, maică, te-a-nghemnat/De tu, muică, mi-ai plecat/Din țară unde-ai fost argat,/Pe la moșie c-ai dat,/Cu văru-tu te-ai certat,/Muică, capu ți-a mîncat/Și singură m-ai lăsat !/Ard-o focu de moșie,/Rămase toată pustie ![43]

Opinînd pentru o asemenea supoziție, nu ne gîndim, evident, la formulări de tipul: ,,Bună ziua, frate Tomo./—Mulțumescu-ți, frate Maneo" (p. 166) ; ,,Poftim, frate, vin și bea" (p. 78) ; ,,Să-mi trăiești, Maneo fîrtate" (p. 236 ; v. și p. 242, 244, 247) ; ,,Ține, vere, vin dă bea/De la mînușița mea" (p. 108) etc., în care cuvintele ,,frate", ,,vere" par a avea doar valoarea unor simple atribute de politețe. (Deși, revenirea statornică a cuvintelor amintite de la o variantă la alta, poate părea cel puțin simptomatică, cu atît mai mult cu cît menționatele adresări protocolare sînt însoțite constant de îmbierea lui Toma, cu adînci rezonanțe în dreptul cutuminar românesc, de a bea paharul, sticla sau plosca —pe jumătate (ca vechi frați de cruce sau rude regăsite)[44], sau spre a face frăție : ,,Să trăiej, Maneo fîrtate, /Dă-ț' mînia la o parte,/Și-ai să bem din jumătate"[45] ; ,,Jumătate să-l beau io,/Jumătate să-l bei tu"[46] ; ,,Dă-ți mînia la o parte/ /Și bea ici pe jumătate", p. 99)[47]. Ci avem în vedere cîteva variante în care rudenia dintre cei doi eroi pare a fi în afara oricărui dubiu. A se vedea, de pildă, varianta din Teiș, Dîmbovița, în care Toma i se adresează deschis adversarului său : ,,Nu ți-a fost, Maneo, păcat/Frățiorul l-ai tăiat?"[48]. De asemenea, varianta din Dăbuleni, Dolj: ,,După fîrtate să ia/ [...] Dară Toma ce zicea?/Măi fîrtate, dumneata/[...] Pe fîrtat îl distrugea"[49] Sau, încă și mai elocventă, varianta din colecția lui Cristea Sandu Timoc : ,,Tare vine de la vale,/Văru-su Toma călare/[... Văru Toma a venit,/A venit și m-a certat,/Cu paloșu m-a tăiat./[...] Și pe vărul l-am găsit/La coveiu Dunării,/Unde Dunărea cotește,/Cu podmol se-nămolește"[50] În sfîrșit, varianta *Cîntecul lui Toma Al Imos*, culeasă de Em. Bucuța : ,,Tumte-atunci rău îi părea/Că vărul lui bun era,/Că sînt ei doi verișori/ /Făcuți din două surori./[...] Cu văru-su s-a certat/C-așa rău s-a întîmplat/Și-amîndoi mi s-au tăiat"[51].

E cazul să relevăm însă că această confuzie tulburătoare dintre personaje, mergînd pînă la inversarea semnalată a rolurilor lor în cadrul scenariului epic — deloc întîmplătoare sau laterală[52] — e provocată mai ales de similitudinea împinsă nu o dată pînă la identitatea conturării actanților și de vagul concretizării statutului lor social, similitudine cauzată, la rîndul ei, probabil, fie de funcționalitatea întrucîtva asemănătoare în începuturi a celor două personaje, fie de neînțelegerea clară a rosturilor lor, intervenită pe parcurs[53]. Căci dincolo de modelarea eroilor în perspectivă învederat antagonică — cu vădită tendință de prezentare a lui Toma dintr-un unghi aureolant, iar a lui Manea într-o postură denigratoare — materializarea lor concretă păstrează, bănuim, din straturile anterioare, numeroase semne de similitudine și chiar de identitate. Mai mult, la o atentă cercetare se constată că, de fapt, diferențierea dintre personaje (altfel spus individualizarea lor) nu se face decît în planul trăsăturilor moral-comportamentale și al atributelor sociale, în rest actanții fiind croiți sensibil asemănător, după aceleași tipare, în manieră mai mult sau mai puțin hiperbolică.

Cu excepția variantei din localitatea Ștefan cel Mare, Olt, în care Manea e înfățișat caricatural („mititel și borțoșăl"), și a cîtorva variante muntene, în care interpreții își „trădează aversiunea" [54] față de personaj prin epitetele folosite în portretizare (ex. : „Manea slutul/ Și urîtul ;/ Manea grosul/ Și-arțăgosul", p. 99), cea mai mare parte a variantelor ni-i prezintă pe eroi întrucîtva apropiați ca forță, bogăție și înfățișare. Iată cîteva caracterizări tipice pentru Toma : „Nalt la stat,/Mare la sfat" (p. 97) ; „Voinicel mocan/Călare pe cal/Ca un iortoman" (p. 111) ; „Frumoasă masă /mi-e-ntinsă/D-un voinicel mi-e cuprinsă" (p. 148) ; „Fuge Toma Mălinos/ Viteaz din Țara de Jos" (p. 237) ; „Numai Toma Alimoș,/Voinic din Țara de Jos" (p. 244). Și altele pentru Manea : „Un voinic cam iortoman/ /Pă-un cal negru, dobrogean" [55] ; „Venea Manea cel spătos" (p. 215) ; „Dușmanul voinicilor" (p. 61) ; „Voinicul codrilor" (p. 66) ; „Voinic Manea Cîmpilor" (p. 219) ; „Un voinic el îmi vedea/Și pe el îl cunoștea/Că era voinicul Manea" (p. 227) ; „Tare-mi venea d-un voinic/Mînînd un călușel murg" p. 172).

Similitudinea dintre personaje — sugerată de calificativele și chiar de formulările nu o dată identice citate — e relevată în două variante chiar de Toma, care ține să sublinieze în mod expres asemănarea dintre ei : „Tu viteaz și eu viteaz,/Să nu facem vreun meraz" (p 166) sau : „Ieș' voinic dă sama mia,/Tu voinik, ieu voinik,/Amîndoi după kîștig" [56].

Această senzație e accentuată încă și mai puternic de descrierea vestimentației și a accesoriilor actanților, în prezentarea cărora cîntăreții populari recurg, de regulă, la una și aceeași formulă călătoare pe care o întrebuințează imprevizibil de la o variantă la alta, fie pentru portretizarea lui Toma, fie a lui Manea. Iată, de pildă formula utilizată spre a-l individualiza pe primul dintre eroi : „Nemerit-au,/Poposit-au,/Să vezi Toma Dalimoș,/Savai din Țara de Jos,/C-un cojoc mare, lățos,/Mi-l purta vara pe dos/Și iarna cu mița-n jos/Ca să-i fie de folos" (p. 120). Sau : „Parc-ar fi Toma a lui Moș/C-un cojoc mare mițos/Ce-l purta pă dos,/Cam pă dos și cam pe șale,/Ca să-i țiie de răcoare" [57]. În sfîrșit : „Să vezi Toma d-Alemoș,/Boier din Țara de Žos,/K-un kožok mare lățos,/Ce-l purta vara pă dos,/Și-l mai purta pă spinare,/Ka să-i mai vie răcoare" (p. 124). Și acum aceeași formulă, cu variațiile firești, utilizată în portretizarea lui Manea : „Mi-era Manea cel spătos,/ C-un cojoc mare mițos,/Cu cojocu-ntors pe dos" (p. 184). Sau : „Vine Manea cel spătos,/Cu cojocu-ntors pe dosî, /Și-l poartă pe chelea goală,/Ca să-i ție de răcoare" [58] ; „Iera Manea cel spătos/Cu cojoc mare mițos/Ce-l poartă vara pe dos/Să-i ție de răcoros" [59].

Formula respectivă, identificată de noi în 22 de variante (în cîte 11 texte pentru fiecare dintre personaje), pare puțin stranie. În orice caz, purtarea aceasta bizară a unui cojoc tot anul, inclusiv în timpul căldurilor verii, întors cînd pe față, cînd pe dos, atît de unul dintre actanți, cît și de celălalt, ne pune pe gînduri. Mai mult ca sigur că aici se află una dintre cheile de înțelegere a semnificației originare a personajelor. Și nu-i exclus ca cojocul atît de insistent invocat în portretizarea eroilor să fi fixat însăși identitatea lor socială.

Cîteva elemente ciudate de vestimentație, păstrate în unele variante, ce amplifică impresia de straniu a portretizării celor două personaje, ne fac și mai mult să credem că ne aflăm în fața unor detalii de costumație receptate, după pierderea semnificației inițiale, fie în registrul umoresc fie în gama procedeelor hiperbolice, conform unei tendințe mai generale, vizibilă în folclor. Fapt este că aceste detalii contrastează evident, cel puțin în varianta din colecția Iuliu Bugnariu, cu portretul fizic al „voinicului tînăr și frumos" și că ele nu se acordă deloc cu intenția de aureolare a personajului — știut fiind că o căciulă bălțată, și încă de țap, constituie, în orizontul satului tradițional, un continuu prilej de ilaritate : „Șade Toma Dalimos/Voinic tînăr și frumos,/Cu cojoc de miel lițos,/ Ce-l poartă vara pe dos ;/Cu topor înfierecat,/Cu cușmă de țap bălțat" (p. 241). Asocierea unei asemenea cușme ciudate, neuzitate, cu toporul — element cu vechi și recunoscute funcții cultice — lasă să se întrevadă cu destulă claritate că altele trebuie să fi fost rosturile ei în trecut.

Distonantă față de intenția rapsodului ni se pare și invocarea elementelor de vestimație în varianta din Celei, Olt, culeasă de la N. Candoi (Turică). Mai mult ca oriunde se vede că aceste accesorii au intrat în ansamblul portretului oarecum în virtutea inerției, fără a fi cerute de o necesitate expresă : „Tare-m' vine șî-m' sosește/Savai Toma d-a lu'Moș/Tocmai dîn Țara dă Jos,/Cu-ăl cojoc mare, lățos,/Că-l poartă vara pă dos/Și mi-l ține cam pă șale/Ca să-i ție de răcoare .../Cu *căciula ne-ndopită,/Cu ghieba neisprăvită,*/Cu cinci frîne la ciochină,/Șapte-op'la buzunare/Atîrnate-n găitane,/Văluite-n mușamale,/Băgate pe su'samare,/Strălucesc ca sfîntu soare ..." (p. 191—192).

În sfîrșit, cu totul insolită ni se pare îmbrăcămintea lui Manea din varianta *Toma-a-lui-Moș* din Drăcșănei, Teleorman) („VeneaManea furios/ /C-un cojoc mare mițos,/Și cojoc din ce făcut ?/Frate, tot din piei dă lup,/ /Care n-am văzut de cînd sînt", p. 149), ce lasă să transpară evidenta discordanță dintre epitetul „mițos" (evocînd oaia) și „pielea dă lup" poate un adaos modern, dar tot așa de bine poate un rest arhaic.

Un alt element deosebit de important, favorizant al confuziei semnalate dintre personaje, îl constituie calul de culoare neagră — ce trebuie să fi avut cîndva o semnificație precisă — dar care acum poate fi regăsit atît la unul, cît și la celălalt dintre eroi. Așa, de pildă, Toma e înfățișat venind „p-un cal negru dobrogean" (p. 123) sau „p-un cal negru în buestru" (p. 212), iar Manea apare „pe-un cal negru", „cu nările poleite/Și cu frîiele vopsite" (p. 249) sau : „P-un cal negru dobrogean/Plătea kît un kal domnesc"[60]. Pe calul lui Toma îl cheamă chiar Negru („Negrule, Negruțul meu,/Azi te jur pe Dumnezeu/Să mă duc ca gîndul meu", p. 95 ; „Negrule, nebunule,/Îngenunche tu-nainte ..." p. 112 ; „D-ale, Negru, Negurici,/ /D-oi vedea că mor p-aici", p. 203 etc.), în timp ce despre calul lui Manea ni se sugerează doar că l-ar chema așa : „Tăia o parte-a trupului,/Trei coaste-ale Negrului" (p. 186) ; „Așa bine mi-l lovea,/Pe jumătatea trupului/Cu trei coaste-a Negrului"[61].

Desigur, frecvența mai mare a asocierii calului negru cu Toma, în textele înregistrate, nu constituie un indiciu pentru judecarea situației originare. Creșterea în timp — bănuim — a importanței episoadelor finale, ale testamentului și îngropării lui Toma (cu toată pletora pasajelor dedicate găsirii și lumirii lui sau a transmiterii bunurilor sale) a dus de la sine la înmulțirea numărului de apariții ale calului negru (date fiind semnificațiile sale funerare) alături de erou.

Presupunem însă — în virtutea logicii faptelor relevate pînă acum — că negrul trebuie să fi constituit, la origine, o marcă de contrapondere a unuia dintre cai față de celălalt și, implicit, o notă de opoziție a eroului căruia acesta îi va fi aparținut față de adversarul său.

Ajunși în acest punct — după ce am subliniat atît identitatea conturării celor doi actanți, cît și afinitatea lor egală cu spațiul sacru în care Toma poposește — , ne permitem să revenim, dintr-o cu totul altă perspectivă, asupra cauzei pentru care ei se confruntă.

După cum bine s-a evidențiat [62], învinuirile formulate de Manea împotriva lui Toma — cu totul disproporționale față de faptele săvîrșite de acesta, cel puțin după optica modernă — reprezintă în realitate simple pretexte, mai mult sau mai puțin convenționale, adevăratul motiv originar al mîniei personajului rămînîndu-ne învăluit în mister.

Mai puțin s-a observat însă că, de fapt, Manea e supărat (pe Toma) încă înainte de a-l fi întîlnit, fiind cuprins de acea furie *(furor)* sacră, caracteristică eroului mitologic, ce precede ritual-obligatoriu înfruntarea cu adversarul sau săvîrșirea faptelor vitejești [63].

El își face apariția, în unele variante, asemeni unei forțe dezlănțuite, împrăștiind groază : „Tare-mi vine d-un voinic'' (p. 162) ; „Tare-mi vine, tare-mi strigă'' (p. 108) ; „Venea Manea furios'' (p. 149) ; „Vine moale, strigă tare,/Strigă tare-n gura mare'' (p. 213) ; el „venea, chiot trăgînd,/ Și din arme scăpărînd/Și pulbere ridicînd'' (p. 61) sau „Din buzdugan azvîrlind/Și ierbele tăvălind'' (p. 66). Iar cînd se apropie de Toma îl înjură sau îl apostrofează, fără să țină seamă de dezvinovățirile acestuia și cu atît mai puțin de invitația sa la dreaptă judecată : „Nici bună ziua nu da,/ Făr' d-apuca d-a zicea :/—D-alei, Toma d-Alimoș,/Venit din Țara de Jos,/ /F. . .-ți crucea mîni-ta,/Ce cați pe moșia mea ?'' (p. 176) ; „Ai tu, Tomo, dumneata,/. . .tu-mi-ți krucea, legea,/Mi-ai încurcat livadea'' (p. 125) ; „De părinț' mi-l suduia'' [64] ; „Cînd la ulm că-mi ajungea,/Nici bună-ziua nu da,/Și de mamă-l înjura,/Că i-a-ncurcat livadea'' [65].

Aflat într-o stare cu totul specială de surescitare — ale cărei resorturi și proporții nu mai pot fi înțelese și admise de ascultătorul actual [66] —, Manea se mînie din ce în ce mai tare, pînă cînd — nemaiputîndu-se stăpîni — se lasă în voia pornirii războinice : „Ploschița-n mînă lua,/Numai buzele uda,/De necăjit ce era,/Și la Toma că i-o da/Și la guriț-o punea./ /Trei ceasuri c-o vîjîia/Și Manea se necăjea./Paloș din teacă trăgea,/Peste burtă că-l izbea,/Mațele că-i revărsa'' (p. 177).

E cazul, însă, să arătăm că nu în toate textele culese atacul lui Manea împotriva lui Toma e mișelesc, așa cum îndeobște e privit de cîntărețul popular, îndepărtat temporal de ambianța socio-culturală care a dat naștere nucleului narativ al baladei.

În cîteva variante din zone geografice foarte diferite se mai străvede încă forma, bănuim, arhaică, de înfruntare voinicească a celor doi actanți. În cadrul lor, Manea — deși privit cu aceeași antipatie carateristică baladei — se comportă după toate etichetele luptei cinstite, atacîndu-și pe față dușmanul : „Paloz din t[e]akă skotea,/Pă miskiu kă mi-l trăgea,/ /Ka laptili mi-l făcea,/Dă pămîn'kă mi-l trîntea,/Trei časuri kă-m' piuia/ /Și la Toma năvălea,/Mațili kă-i răvărsa'' [67] ; „Ali, Toma d-a lui Moș/ /Ci-n calș tu moșiile/Șî-mi încurči ierburile ?/Io te tai nežudecat,/Ca p-un mare vinovat !/Cu palușu c-aducia,/În inima lui că da,/Mați-afarî cî-i vărsa'' (p. 72) ; „Manea de loc l-înjura,/Că i-a călcat moșia./Cu sabia că mi-și da,/ /Mîna dreaptă îi tăia,/Mai nimic că nu strica,/Mațele jos le vărsa'' (p. 181) ; „Dară Toma supărat [într-o variantă în care rolurile eroilor sînt inversate]/ /Paloș din teacă trăgea/Și-n Manea că-l repeza ;/Peste burtă mi-l lovea,/ /Mațele i le vărsa'' [68] ; „Mane-atunci se mînia,/La Toma se repezea,/Odat' cu paloșul da,/ Piste mijloc îl tăia,/ Mațele i le vărsa"[69]; „Mîna pe paloș punea/Și pe Toma mi-l lovea" (p. 209).

De asemenea, se cuvine să observăm că, după cît se pare a rezulta din alte variante, cei doi actanți nu se luptă pentru prima oară. Ei se cunosc mai demult, părînd chiar a fi prieteni, ca în varianta din Coștei, Timiș : „Iar cu ochii se uita, Ce vedea tare-i plăcea./Un voinic el îmi vedea/ Și pe el îl cunoștea,/Că era voinicul Manea" (p. 227). Sau, dimpotrivă deși se cunosc, se comportă cu suspiciune, temîndu-se unul de altul — cazul lui Manea : „Foarte mult nu mi-și trecea/Pînă Manea că venia,/ /Pe de departe vorbia/(Foarte viteaz mi-l știa)" (p. 239); sau al lui Toma : „Ochi la deal că-și arunca/Ce vedea să spăimînta :/Venea Manea Kîmpilor"[70]. S-ar părea că ei s-au mai înfruntat în decursul timpului, fiecare fiind cînd urmăritor, cînd urmărit. Așa, de pildă, în varianta citată din *Vestitorul satelor*, Toma e cel care caută scăpare în incinta locului sacru : „La gropana cea săpată,/La măsuța cea de peatră,/De la pămînt ridicată, /Unde-a mai scăpat odată" (p. 65), în timp ce în varianta din Ilidia, Caraș-Severin, Manea e cel care își caută refugiul : „Și pe Maniu el afla/Jos la rîpa surupată, /Unde mai scăpă odată" (p. 233). În sfîrșit, spre a se sugera, parcă, permanența confruntării dintre cei doi eroi, altfel spus caracterul etern al rivalității lor, în varianta din Orlea, Olt, înfruntarea dintre ei e întrevăzută a se continua dincolo de viața lor pămîntească : „Cînd cu paloșul că da,/Luă mîna și spata,/Tăie calul și șeaua/ [...] Și din gura-șa zicea :/ — Să șezi, Maneo, acilea,/Să-ți stăpînești moșia,/C-așa îți fuse mintea !/Verde floare mărăcine,/Că vin și eu după tine,/Să ne judecăm p-aia lume !" (p. 183).

Dar, într-o asemenea perspectivă — de proiectare a rivalității dintre cei doi în veșnicie —, motivația luptei, indiferent de forma pe care ea o îmbracă (fie că e vorba de profanarea locului sacru, de luarea lui în stăpînire, de intrarea prin forță în atribuțiile cultice ale celuilalt, de căpătarea grației divine, de părăduirea livezilor etc.), își pierde întrucîtva importanța, fundamentală rămînînd înfruntarea ca atare, care se repetă pe un fundal cu sugestive conotații rituale.

După cum, în aceeași perspectivă de înțelegere a faptelor, statutul însuși al eroilor ne apare într-o cu totul altă lumină, ei dezvăluindu-ni-se, de fapt, drept două întrupări gemelare de tip antagonic (poate ale unor principii cosmice din seria : bine/rău, lumină/întuneric, vară/iarnă etc.), cu posibile corespondențe cu străvechile perechi de spirite sau eroi divini venerați pe pămîntul Daciei sub forma zeilor călăreți (cavaleri danubieni, cabiri, dioscuri etc.).

Consanguinitatea, asemănarea fizică mergînd pînă la identitate, ținuta ecvestră, într-o bună măsură chiar costumația, posibilitatea răsturnării funcționalității, afinitatea egală față de locul sacru, opoziția și lupta eternă, relevate pe parcursul studiului de față, sînt doar cîteva dintre elementele tulburătoare de similitudine dintre actanții baladei și perechea de divinități războinice adorate așa de puternic pe timpul stăpînirii romane, dar al căror cult coboară mult mai adînc în negura vremii[71].

Alte detalii adiacente, cu caracter profund insolit, par a susține supozițiile anterioare privitoare la semnificațiile originare ale eroilor baladei.

Așa, de pildă, ne întrebăm dacă termenul „gropană" — formă lingvistică vagă, invocată în toate variantele baladei, aparent fără o motivație strictă, dar reprezentînd totuși cuvîntul-cheie al formulei de fixare a acțiunii în spațiu („la gropana cu cinci ulmi...") — nu evocă cumva un loc de cult subteran, specific misterelor mithraice, dar probabil și formelor de adorare a călăreților danubieni, din moment ce esența ambelor religii o constituia dualismul, altfel spus, lupta dintre bine și rău, și din moment ce ultima religie a fost puternic înrîurită de prima? În orice caz, descrierea unor asemenea temple dedicate cultului lui Mithra, descoperite pe teritoriul românesc, pare a avea vizibile corespondențe cu creionarea locului de popas al lui Toma : „Față de atîtea numeroase monumente mithriace — scria D. Tudor în lucrarea *Oltenia romană* —, se poate admite cu certitudine existența unor sanctuare subterane închinate acestui zeu la Romula. Existența unui atare mithreu se confirmă dintr-o însemnare a inginerului Popovici : «Protopopul Martin a arătat că în cetate, la gura Tesluiului, s-au găsit trăs[ăt]urile unei biserici idolatrice, rotundă, diametru circa 4°, în mijloc prestolul zidit, unde se aduceau jertfe. [...] Templul era subteran și situat lîngă o fîntînă cerută de dogma mithriacă, în vecinătatea sanctuarelor. Un alt mithreu, mult mai interesant, s-a aflat la Slăveni, pe Olt" (p. 388).

De asemenea, ne întrebăm dacă episodul uciderii propriului copil de către Toma (din cele trei variante culese din Dolj) — cu totul straniu și unic, nu numai în cadrul baladei, dar chiar în ansamblul folclorului românesc — nu perpetuează cumva, în forme evident schimbate (răstălmăcite), amintirea sacrificiilor umane săvîrșite în cinstea zeilor călăreți, sacrificii atestate arheologic — poate nu fără semnificație — tocmai în zona de unde provin textele citate [72].

Fapt este că modul de ucidere al copilului prin aruncarea în sus și prinderea lui în sabie și apoi tăierea lui în trei, în toate variantele (amintind de forma de trimitere a solilor daci la zeul suprem), pare a avea certe trăsături ritualice : „Dacă-m' vedea și-m' vedea,/Kă copilu nu-mi tăcea,/ /Prea foarte să năkăža,/ Drept în sus mi-l arunca,/Și-n paloș mi-l prižunea,/ /Trei darapuri mi-l făcea" [73]; „El la copil să ducea,/Mîna-n brîu că i-o-nfingea,/'Potriva lui l-ardica,/În sabie-l prijunea,/Trei bucăți că mi-l facea" (p. 212); „Copilu-n brațe și-l lua/Și la cal că se ducea,/Și la disagi că-l așăza/Și pe cal de-ncăleca,/La un cîmp mare-m' ieșea,/La răsărit să-ntorcea, /Crucea cu dreapta-și făcea/Și din guriță-m' zicea :/ — Iartă-m', Doamne, păcatu,/Ca să-m' tai copilașu/ [...] Și-n paloș că-l prijinea,/ /Trei darapuri de-l făcea" [74].

Cu totul sugestive pentru semnificațiile pe care credem a le întrevedea în actul săvîrșit de Toma ni se par, pe de o parte, închinarea sa către soare, în forme consacrat și subliniat ritualice, înainte de uciderea copilului, iar pe de alta, transmiterea în final a grației divine, prin intermediul ulmilor care i se prosternează în față : „Să vezi ulmii ce-mi făcea?/ Ei de vîrf că s-apleca/Și lui Toma-i închina" [75]. Mai ales acest de pe urmă gest înlătură orice bănuială despre caracterul abominabil al crimei săvîrșite de Toma Alimoș.

În sfîrșit, ne întrebăm dacă cojocul lățos purtat „vara pe dos/Și iarna cu mița-n jos" (p. 120), atît de insistent invocat în portretizarea celor doi eroi, nu are cumva vreo legătură cu misterele cavalerilor danubieni, în cadrul cărora berbecul — constituind animalul cel mai adorat al cultului—reprezenta totodată treapta ultimă de inițiere. Miștii — scrie D. Tudor, în *Oltenia romană* — „treceau prin trei grade de inițiere, «Soldatul», «Leul» și «Berbecul», cînd miștii purtau masca acestora. De aceea, numărul *trei* devine sacru în cult și obiectele de ceremonial sînt la fel grupate. Berbecul e animalul sfînt al cultului. Mistul care primea gradul acesta îi purta masca și făcea o baie în sîngele lui amestecat cu al taurului, pentru a se curăți de păcatele lumești și a îmbrăca o haină nouă, ce-i promitea mîntuirea. Această eschatologie abilă făcea numeroși adepți în rîndul poporului de jos, impresiona prin ceremonialul pompos și mistic din mistere, dotat cu un aparat complicat de inițiere, așa cum numai preoții orientali știau să-l aranjeze'' (p. 367).

M. Coman releva și el — vorbind despre vestimentația eroului baladesc — perpetuarea în texte a unor elemente de îmbrăcăminte ,,care va fi fost cîndva una cu implicații ritualice'' [76] și observa frecvența deosebită a imaginii personajului îmbrăcat în pielea animalului ucis (fie din dorința identificării cu el, fie în speranța preluării magice a forței sale). Astfel nu-i exclus ca vestimentația caracteristică celor doi actanți, cojocul, să constituie o formă transfigurată a pielii de berbec originare, pe care înșiși eroii exemplari, recte cavalerii divini, vor fi purtat-o spre învigorare sau ca semn distinctiv.

Ajunși, după atîtea ocoluri și investigații laterale, la capătul studiului nostru — în care ne-am propus doar să sugerăm un posibil fir director prin amalgamul contradictoriu al reminiscențelor arhaice cuprinse în structura baladei —, sîntem cei dintîi care ne dăm seama că concluziile noastre nu au decît valoarea unor simple ipoteze de lucru.

Rămîne ca cercetările viitoare [77] — bazate, poate, pe texte mai numeroase și, în orice caz, de dorit, pe investigații complexe de teren, în special în zona Dolj și Argeș, de unde provin variantele cele mai tulburătoare — să le confirme sau să le infirme. Ceea ce putem afirma deocamdată cu toată certitudinea e faptul că balada conține în substanța ei nenumărate elemente străvechi de mitologie, ceremonial și drept cutumiar, peste care nu se poate trece în explicarea sensurilor de bază ale mesajului ei artistic, iar străluminarea lor nu ar avea decît darul de a ne apropia ceva mai mult de noi înșine.

NOTE

[1] *Cîntecul epic tradițional al românilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985, p. 418—419.

[2,3] *O capodoperă a eposului eroic tradițional*, prefață la vol. *Toma Alimoș (Texte poetice alese)* antologie, prefață și bibliografie de Iordan Datcu, București, Editura Minerva, 1986, p. 17, 44.

[4] ,,Revista de etnografie și folclor'', tom. 31, nr. 1, 1986, p. 21—31; nr. 2, 1986, p. 113—119.

[5] *Op. cit.*, p. 419.

[6] Deși pornea de la o premisă falsă.

[7] *Contribuții la cronologizarea și geneza baladei populare la români*, în ,,Anuarul Arhivei de Folclor'', II, 1933, p. 68.

[8] Acest proces de continuă prefacere în timp a cîntecelor — cu aluzie directă la *Toma Alimoș* — era sesizat de Nicolae Iorga în urmă cu aproape 8 decenii: ,,Cu vremea însă [cîntecele bătrînești] și-au pierdut forma primitivă și au primit adausuri, au suferit prescurtări, prin uitare, și amestecuri pentru ca lipsurile să se ascundă, așa încît ele se depărtează astăzi foarte mult, și în urmarea povestirii, de cea dintîi alcătuire a lor'' *(O nouă culegere de poesii poporale din Moldova*, în ,,Neamul românesc literar'', I, nr. 5,1 mai 1909, p. 348).

[9] Localizarea identică a acțiunii din *Șarpele*, în varianta culeasă de Al. I. Amzulescu de la Marin Pînzaru, Giurgiu, la 10. XI. 1962 (*Cîntecul epic eroic*, București Editura Academiei, 1981, p. 257), trebuie pusă pe seama înrîuririi exercitate de balada *Toma Alimoș*, ea nefiind tipică pentru cîntecul respectiv.

[10] Cele mai multe citate din baladă sînt reproduse după antologia *Toma Alimoș*, alcătuită de Iordan Datcu *(ed. cit.)*. În paranteză e indicat numărul paginii din acest volum. Sublinierile ne aparțin.

[11] Versuri identice în varianta AICED mg. 1644 I b, Ciobanu, jud. Constanța, cul. V.D. Nicolescu.

[12] AICED mg. 6571 a, Smeura, jud. Argeș, cul. Em. Comișel.

[13] AICED mg. 2880 Ra, Blejești, jud. Teleorman, cul. Al. I. Amzulescu — A. Vicol.

[14] O asemenea plasare a acțiunii e de bănuit și în variantele în care formula de localizare a suferit evidente degradări, de tipul : ,,Departe, neică, departe,/Nici departe, nici aproape'' (p. 133).

[15] Sau o formă atenuată a muntelui : ,,Sus la capu dealului'', cf. variantei din Poiana Pojarevaț (Cristea Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, București, E.P.L., 1967, p. 201).

[16] A se vedea decodificarea acestei semnificații a fîntînii în basmul *Ionică fără frică și Magdalina cea Frumoasă* din culegerea lui Mihail M. Robea, *Basme populare românești*, București, Editura Minerva, 1986, p. 5—25.

[17] Cel mai adesea, însă, abundența de vegetație sau frumusețea naturii e sugerată de motivul livezii, care constituie, poate, simbolul cel mai uzitat al grădinii edenice primordiale. De aici revenirea aluziei la livada încălcată în învinuirile aduse de Manea lui Toma, în numeroase variante : ,,Livezi verzi mi-ai încurcat'' (p. 95, idem p. 99, 108, 121) ; ,,Livezile mi-ai călcat'' (p. 157) ; ,,Livezi mari d-ai prăpădit'' (p. 172) ; ,,Ce-mi încalci izvoarele/Și-mi dripești livezile?'' (p. 239) ; ,,K-auzise dă Toma/Kă i-a-nkurkat livedea'' (p. 125) ; ,,Că mi-ai încurcat p-aicea livezile'' (p. 141) etc.

[18] AICED mg. 657 1a.

[19] Pustietate sau ariditate — evocată, de obicei, de formula călătoare : ,,La cîm', vere, la cîmpie,/Unde fir de iarbă nu ie,/Numai dalba-i Colilie/Coaptă de sîntă Mărie,/Mi-aduce mirosu miie'' (AICED mg. 1952c, Hotarele, jud. Ilfov, cul. Al. I. Amzulescu).

[20] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideior religioase*, I. *De la epoca de piatră la misterele din Eleusis*, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 123—124.

[21] Prezența unei mese similare — cu totul ciudate — este semnalată și în începutul confuz al variantei *Toma Alimoș și Manea*: ,,Sub poală de codru verde/Este-o masă și o șatră/Galbînă mîndră de peatră,/De vin roșu-ncungiurată'' (p. 241).

[22] Numele urmăritorului nu este indicat în nici o variantă, dar nu e greu de înțeles că el este Manea. Dovadă că în multe variante ni se sugerează că el a fost continuu în preajma lui Toma : ,,Și să uită-n altă parte,/Vede pe Manea la spate'' (p. 247) ; ,,Se uită Toma-ntr-o parte,/Zări pe Manea la spate'' (p. 241) ; ,,Cînd dădu capu-ntr-o parte,/Zări pe Manea la spate'' (p. 244) etc.

[23] Atitudinea sa e întrucîtva similară cu aceea a fiului mai mic de împărat din basmul *Biserica cu clopotu dă aur* : ,,Ajunge tot acolo la frumusățile alea și-i vine o sete ; îi dă-ntîi foame ; îi dă o foame mare, grea. Iel trecea. N-avea curaj să puie să mănînce-n livadia aia. Iel așa, ce-a făcut, cum a făcut, a legat calu d-un pom, cu gîtu pă pom să nu s-aplece jos să rupă f-un fir dă iarbă. Iel caută și găsește un mușunoi dă cîrtiț-acolo unde iera pămînt adăvărat dă nu iera aur. Șade-așa cu genu'chii la gît, ia și iel și pune șărvetu pă genu'chi și mănîncă și el după genu'chi-acolo să nu pice jos ceva, fo fărîmiță ca să vie vo pasăre să-ncurce iarba-ia frumoasă'' (Ion Nijloveanu, *Basme populare românești*, București, Editura Minerva, 1982, p. 291). După cum se poate observa, locul sacru e reprezentat în basm, ca și în baladă, tot printr-o livadă și printr-o fîntînă dar, spre deosebire de baladă, el are în basm proprietatea magică de a trezi foamea și setea eroului, determinîndu-l astfel să-și dezvăluie caracterul prin atitudinea pe care o adoptă față de spațiul sacru ca atare. Nu e exclus ca această proprietate — transmisă de mentalitatea arhaică — să fi fost caracteristică și spațiului în care poposește Toma Alimoș și tot ea să-i fi incitat și apetitul din cunoscutul episod inițial.

[24] Cînd motivația inițială nu s-a mai înțeles, s-a căutat o altă cauzalitate a priponirii calului și a hrănirii lui din mînă : ,,Călușul și-l priponea,/Iarbă cu mîna îi da,/Să nu-l fure cineva'' (p. 77)

[25] Într-una din variante, faptul de a fi rupt crăcile constituie învinuirea principală ce i se aduce lui Toma : ,,Și la Toma se oprea/Și vinovat că-l făcea,/Că pe Manea l-a stricat,/Trei crăci de păr i-a tăiat,/Și d-aia s-a supărat'' (p. 149—150).

[26] Elocvent e cazul acelor variante în care, deși se începe cu evocarea altor esențe de arbori, se revine, în cele din urmă, sub puterea automatismului reproducerii narative, la conturarea imaginii consacrate a ulmilor — neapărat a ulmilor — înfrățiți : ,,Frunză verde de zămos,/Toma din Țara de Jos,/Tot în jos, vere, în jos,/La stejarul cel stufos,/La cinci ulmi dintr-o tulpină,/Ca cinci frați de la o mumă'' (p. 65).

[27—29] *Creanga de aur*, traducere, prefață și tabel cronologic de Octavian Nistor, note de Gabriela Duda, I, București, Editura Minerva, 1980, p. 233, 234, 235.

[30] ,,Nucleul acesta liric al *închinării* — relevă și Iordan Datcu — este prezent cu consecvență în numeroase texte'' (*op. cit.*, p. 15).

[31] De altfel, în unele variante, concomitent cu libațiunea, personajul se și închină în formă consacrată : ,,Dară Toma ce făcea?/Cruce cu dreapta-și făcea,/La Dumnezeu se ruga'' (AICED mg. 1421 ts, Cocioc, jud. Ilfov, cul. P. Suslănescu — T. Gălușcă ; ,,Mîna dreapt-o

rîdica,/Sfîntă cruce că-ş făcea,/La Dumnezeu se ruga'' (p. 193). ,,Închinarea aceasta adresată ulmilor — observa şi Sabina Ispas — este mai mult decît un gest banal de petrecere singuratică; ea este, de fapt, o libaţiune. Prin închinarea coroanei lor, copacii acceptă ofranda lui Toma. Este un gest ritual împlinit faţă de arborii aşezaţi circular, la «gropanu» amintit, în strînsă legătură cu calitatea de arbore sacru, pe care aceştia o au'' (*op. cit.*, p. 28). Practica libaţiunilor ,,la picioarele arborelui'' în scopul acordării ,,fecundităţii femeilor, vitelor şi grînelor'' e semnalată de James Georges Frazer ca fiind familiară nordului Indiei (*Creanga de aur, ed. cit., p.* 250).

[32] AICED fg. 6571 a, Smeura, jud Argeş, cul. Em. Comişel.

[33] AICED mg. 92 g, Merenii de Sus, jud. Teleorman, cul. Al. I. Amzulescu — Gh. Ciobanu.

[34] Variantă din arhiva Simeon Florea Marian, publicată în vol. *Eposul eroic*, ediţie, studiu introductiv şi comentarii de V. M. Gaţac, Chişinău, 1983, p. 122. Alte exemple sînt date de Iordan Datcu în prefaţa la antologia citată (p. 16) şi de Sabina Ispas în studiul menţionat (p. 28).

[35] Binecuvîntarea mesei are, cel puţin într-o variantă, un caracter ambiguu, stîrnind deopotrivă încîntarea şi groaza: ,,Iară ulmii ce-mi făcea?/Dumnezeu că-i îndemna,/ Dă mijloc mi s-a-ducea,/Poala-n pămîn' şi-o lăsa/Crăşcioarele să bătea,/Multă frunză scutura,/Masa Tomii-mpodobea/Dă mi te lua groaza'' (p. 194).

[36] V. şi AICED i 6533, Caracal, jud Olt, 1947.

[37] Într-o variantă transilvăneană înclinarea ulmilor în faţa eroului este explicată chiar ca atare: ,,Ulmii bine-i închina,/Din trupini s-aridica,/Din vîrfuri se apleca,/Frumos ulmii-i închina:/— Bună-i slava Domnului'' (p. 239).

[38] Fapt subliniat şi de Iordan Datcu: ,,O variantă din Celei—Olt mărturiseşte că în locul unde poposeşte haiducul acesta îşi avea drepturi vechi, dobîndite prin muncă din tată în fiu'' (*op. cit.*, p. 30).

[39] Prezenţa drumului în preajma fîntînii şi a locului sacru e afirmată fără dubiu în unele variante: ,,De pe cal descăleca,/Alături cu drum să da,/Şeaua de pe cal lua,/Şi la umbră o punea,/Apoi, măre,ce făcea?/Căluşelul priponea,/Să nu strice livada...'' (p. 180); ,,De parte, vere, departe,/Nici departe, nici aproape,/La o lature de drum,/La gropana cu cinciulmi'' (p. 61) etc.

[40] Şi nu o dată ne-a fost dat să auzim diverse persoane rostind cu evlavie: ,,bodaproste'', după ce beau apă de la o fîntînă din cale.

[41] M. Sadoveanu, *Opere*, Bucureşti, ESPLA, 1957, vol. 10, p. 31—32.

[42] Cristea Sandu Timoc, *Cîntece bătrîneşti şi doine*, cuvînt înainte de Tudor Arghezi, Bucureşti, EPL, 1967, p. 201.

[43] Em. Bucuţa, *Românii dintre Vidin şi Timoc*, Bucureşti, Tipografia Cartea Românească, 1923, p. 122.

[44] A se vedea invitaţia adresată de Toma lui Manea în varianta din Piatra-Olt, cu inflexiuni ce amintesc de formula călătoare a recunoaşterii fraţilor (cf. Adrian Fochi, *Estetica oralităţii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980, p. 322): ,,Bine, frate, c-ai venit,/Parcă eu ţi-am poruncit./Şezi la masă să mîncăm/Cheful bun să ni-l făcem,/La urmă să ne-ntrebăm/ Care dă unde sîntem'' (p. 188).

[45] AICED fg. 4302, Naipu, jud. Ilfov, 1935.

[46] AICED mg. 1421t, Cocioc, jud. Ilfov, cul. P. Suslănescu—T. Găluşcă.

[47] Alte formulări identice sau uşor modificate se găsesc în antologia *Toma Alimoş, ed. cit.* p. 58, 75, 90, 154, 185, 206, 216, 236, 242, 245 şi în variantele din Arhiva ICED: fg. 6571 a (Smeura, jud. Argeş, cul. Em. Comişel); mg. 1644 I b (Ciobanu, jud. Constanţa, cul. V.D. Nicolescu); mg. 1952 c (Fureşti, jud. Argeş, cul. Al. I. Amzulescu— G. Suliţeanu); 2108 b (Sadova, jud Dolj, cul. Al. I. Amzulescu), 3090 II b (Greaca—Olteniţa); i. 6533 (Caracal, jud. Olt, 1947).

[48] AICED fg. 28 a (Teiş, jud. Dîmboviţa, 1932).

[49] AICED mg. 2100 i, Dăbuleni, Dolj, cul. Al. I. Amzulescu.

[50] *Op. cit.*, p. 201, 203, ,,Simpla formulă de adresare *vere* — releva şi Iordan Datcu (*op. cit.*, p. 32) — exprimă în unele variante sud-dunărene o realitate de fapt, actanţii descoperindu-se veri (Bucuţa)''.

[51] *Op. cit.*, p. 121, 122.

[52] Încît Victor Gaţac avea dreptate să-şi atenueze concluziile privitoare la variantele în care rolurile eroilor sînt inversate, cînd afirma: ,,Ele par să fie o denaturare a naraţiunii moştenite, dar materialele de care dispunem nu ne oferă date suficiente pentru elucidarea problemei'' (vol. *cit.*, p. 297).

[53] ,,Fluctuaţia aceasta — observa şi Eugen Agrigoroaiei — prea este alternantă ca să fie o simplă şi întîmplătoare folosire a «şabloanelor călătoare». Ea provine, mai degrabă, din confuzia între personaje, între funcţia lor iniţială, odată cu pierderea înţelesului primordial'' (*Ţara neuitatelor constelaţii*, Iaşi, Editura Junimea, 1981, p. 31).

[54] Iordan Datcu, *op. cit.*, p. 22.

[55] AICED mg. 1421t, Cocioc, jud. Ilfov, cul. P. Suslănescu — T. Găluşcă.

[56] AICED fg. 7799b, Crivăţ, jud. Ilfov, cul. Ilarion Cocişiu.

[57] AICED inf. 17.858, Ştefan cel Mare, jud. Olt, cul. Al. I. Amzulescu — Ov. Bîrlea

[58] AICED mg. 2100i, Dăbuleni, jud.Dolj, cul. Al I. Amzulescu.

[59] AICED mg 2577 Va, Brăila, cul. Al. I. Amzulescu.

[60] AICED fg. 4302, Naipu, jud. Ilfov, 1935.

[61] Ghizela Suliţeanu, *Folclor din judeţul Brăila. Balada sau cîntecul bătrînesc*, Centrul de Îndrumare a Creaţiei Populare şi a Mişcării Artistice de Mase a judeţului Brăila, 1980, p. 661.

[62] În primul rînd de către Iordan Datcu în *op. cit.*, p. 25.

[63] A se vedea ampla demonstraţie a lui Mihai Coman din vol. *Izvoare mitice*, Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 158—161. ,,Răutatea lui Toma şi cea a lui Manea — sugera şi Eugen Agrigoroaiei — au poate vreo legătură mai ascunsă, ce nouă ne scapă în bună parte, un resort ce va fi fost mai limpede altădată'' (*vol. cit.*, p. 30).

[64] AICED mg. 1421t, Cocioc, jud. Ilfov, cul. P. Suslănescu — T. Găluşcă.

[65] Cristea Sandu Timoc, *op. cit.*, p. 201.

[66] ,,Mînia lui Manea — observa cu îndreptăţire Eugen Agrigoroaiei — nu mai are nici o justificare cosmică, şi cu atît mai puţin umană'' (*op. cit.*, p. 37).

[67] AICED mg. 92 g, Merenii de Sus, jud. Teleorman, cul. Al. I. Amzulescu — Gh. Ciobanu.

[68] Cristea Sandu Timoc, *op. cit.*, p. 202.

[69] Emanoil Bucuţa, *op. cit.*, p. 121.

[70] AICED mg. 6571 a, Smeura, jud. Argeş. cul. Em. Comişel.

[71] ,,După ultimele cercetări — scria D. Tudor în *Oltenia romană*, Bucureşti (Editura Academiei, 1978, p. 365) — avem de a face [în cazul cavalerilor danubieni] cu un mit dacic aniconic, care a căpătat formă plastică odată cu venirea romanilor în Dacia. Adoratorii de seamă ai lor au fost soldaţii din secolul II—IV e.n. Numele antic le e necunoscut fiindcă nu era permis a-l scrie sau rosti în public, de aceea mulţi îi confundă cu Cabirii din Samothrake. În esenţă, dogma lor reprezenta lupta dintre bine şi rău în univers''. ,,Călăreţii danubieni (sau Cavalerii danubieni) — releva şi Radu Vulpe — [sînt] divinităţi astrale, de origine dacă, analoge Açvinilor indieni ori Dioscurilor greci''; Imaginea lor, ,,sub forma a doi războinici călăreţi sau a unuia singur, se întîlneşte foarte frecvent în epoca romană în provinciile danubiene, cu deosebire în Dacia şi în Pannonia'' (V. Pârvan, *Dacia. Civilizaţiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, traducere după manuscrisul original francez inedit, de Radu Vulpe, ediţia a III-a revăzută şi adnotată, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1958, p. 190—191). Totuşi, prea multe detalii despre originea, esenţa, modul de desfăşurare rituală a acestei religii şi despre relaţiile ei cu adorarea călăreţului trac sau cu cultul cabirilor nu se cunosc.

[72] ,,În ceea ce priveşte sacrificiile umane — nota Alexandru Popescu în vol. *Cultura geto-dacă* (Bucureşti Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982, p. 71) — , ele au fost constatate la geţii din sudul Olteniei (de exemplu, Orlea, judeţul Olt). Aceeaşi practică este atestată de gropile şi craniile umane izolate de pe terasa sanctuar de la Piatra Crivii''.

[73] AICED i. 13.901, Galicea Mare, jud.Dolj, cul .Al. I. Amzulescu.

[74–75] AICED mg. 1586 Va, Cerat, jud. Dolj, cul. Al. I. Amzulescu — Ov. Bîrlea.

[76] Mihai Coman, *op. cit.*, p. 157.

[77] Primul pas absolut necesar în această direcţie îl constituie publicarea corpusului tuturor variantelor baladei culese pînă la ora actuală.

DAS ZWIELICHT EINER BALLADE — „TOMA ALIMOŞ"

Zusammenfassung

Verf. deutet die Ballade *Toma Alimoş*, die ein umfangreiches Volumen schwer verständlicher, oft seltsamer archaischer Alluvien bis in die Gegenwart überliefert hat und verwirrende Fragen stellt, aus der mythologischen Sicht und beweist, daß die räumlich bestimmenden Elemente der Handlung die Tatbestände in ein *„centrum mundi"* mit allen emblematisch-signifikanten Kennzeichen eines konsekrierten Heiligtums verweisen, in dessen Bereich sich die Feindseligkeiten beilegen und der Verfolgte eine Zuflucht findet

Verf. drückt den Gedanken aus, daß der Held hier Schutz sucht und alles tut, um eine Profanierung der Stätte zu vermeiden. Die überlagerten Bedeutungsschichten geben der Ballade eine betonte Zweideutigkeit. Denn während er durch bestimmte Gesten (Abbrechen eines Zweiges des heiligen Baumes, Einrammen eines Pflocks zum Festbinden seines Pferdes) unbewußt den geweihten Raum zu mißbrauchen scheint, erwirbt er durch andere die göttliche Gnade (die Bäume neigen sich vor ihm) und wird aller Schuld ledig. Im ersten Fall scheint Maneas Tat, der Toma heimtückisch niederschlägt, auf einer rituellen Basis zu beruhen, d.h. Manea bewahrt unter der verwerflichen Verkörperung des Bösen, das in den neueren Varianten noch stärker hervorgehoben wurde, verschleiert noch die Attribute des Göttlichen, des Geistes oder Priesters der geheiligten Stätte.

Verf. versucht jedoch auf Grund der über hundert bestehenden Lesarten, Tomas Wesensverbundenheit mit seinem Rastplatz zu belegen. Der Imbiß, den er auf weißem Tuch ausbreitet, die Libation vor den Ulmen und der Wunsch, hier begraben zu werden, werden darauf zurückgeführt, daß die Gräber seiner Vorfahren an diesem geweihten Ort liegen. Es folgen eingehende Betrachtungen über den Zusammenhang zwischen dem Brunnen, dem Lebensbaum und dem Grab oder den Gräbern der Verstorbenen, und es wird angedeutet, daß die beiden Gestalten nicht nur verwandt, sondern auch einander ähnlich sind, was zu einer sonst in der rumänischen Versepik nirgends anzutreffenden Verwechslung bis zur Umkehrung der Rollen führte.

Ausgehend auch von den äußerst suggestiven Illustrationen aus weniger oder überhaupt nicht bekannten Varianten, betreffend das Aussehen der Helden, ihre Bekleidung, die Darstellung und Bedeutung des Pferdes und vor allem den ewigen Krieg, der zwischen ihnen geherrscht zu haben scheint, regt Verf. den Gedanken an, daß die Ballade im Grunde genommen in ihrem Kern das Motiv der verfeindeten himmlischen Brüder birgt. Die Gestalten haben deutlich das Gepräge von Zwillingswesen antagonistischen Typs (vielleicht auch von kosmischen Prinzipien der Form : gut/böse, Licht/Schatten, Sommer/Winter u.a.) mit möglichen Korrespondenzen zu den in Dakien verehrten uralten Paarungen von Geistern oder göttlichen Helden (den Donaureitern, Kabyren, Dioskuren u.a.).

Schließlich wird der Gedanke durch die Annäherung an manche seltsamen Tatsachen unterstützt : Toma tötet sein eigenes Kind (indem er es in die Höhe wirft und mit der Schwertspitze auffängt) ; beide Gestalten tragen zu allen Jahreszeiten eine Pelzjacke ; in allen Varianten erscheinen der vage Schlüsselausdruck „*gropana*" (große Grube) und archäologisch-mythologische Beschreibungen der ausgeübten Kulte.

Der ganze, bis zu einem gewissen Punkt als Hypothese dargestellte Beweis hat u.a. das Ziel, die ungeahnten Tiefen des Textes der Ballade *Toma Alimoş* hervorzuheben, die sie zu einem der gehaltvollsten epischen Gesänge der gesamten rumänischen Folklore machen, so daß sie nicht zufällig mit den Symbolen und sogar der Resonanz der „Mioriţa" in Berührung kommt, deren Protuberanzen sich hier in Hülle und Fülle wiederfinden.

MIORIȚA CA INSTITUIRE VALORICĂ ȘI FORMĂ DE VIAȚĂ.

„Lumea mioritică" în perspectiva filozofiei culturii (II)

ALEXANDRU BOBOC

4. Încercarea de a înțelege *Miorița* ca operă de artă pur și simplu implică, prin forța lucrurilor, multiple riscuri. Dintre acestea, cel mai deranjant pare a fi riscul alunecării pe panta unei abordări estetice de tip clasic. Nu este de trecut cu vederea, de asemenea, riscul revenirii interpretării istoriste, dacă se uită legarea subiectului de ceea ce A. Fochi numea valorificarea unor „situații umane fundamentale". Perspectiva fenomenologico-ontologică asupra operei, dialectica interacțiunii dintre „instituire valorică" și „formă de viață" ridică însă în prim plan „lumea mioritică", fără de care *Miorița* nu ar fi ca atare (ca operă, instituire valorică exemplară), ci doar s-ar povesti, s-ar epuiza în șirul relatărilor.

În alți termeni, epicul, mai exact lirico-epicul, s-ar impune doar prin valoarea de comunicare, nu prin valoarea ca atare, adică obiectivitatea (și valabilitatea intersubiectivă) relatării ar fi lipsită de obiectualitatea relatatului, conținutul din spunere s-ar separa de spusa (valoarea) pe care o angajează orice spunere (relatare, povestire).

Opera ca „obiectivație" implică „un raport cu trei termeni"(N. Hartmann), întrucît „spiritul viu" (singurul pentru care sînt legate „materia modelată și conținutul spiritual") intervine „de două ori" : prin acțiunea originară creatoare și prin receptare și recunoaștere. Opera — sublinia N. Hartmann — „aparține « spiritului obiectivat ». Ea este obiectivație, adică proiectarea unui conținut spiritual în planul obiectelor" și, ca atare, ea prezintă „caracterul remarcabil al creațiilor spirituale", anume acela de a se menține „în afara vieții creatorului" [1]. „Legea obiectivației" este, de aceea, dublă. „Ea spune mai întîi că : un conținut spiritual nu se poate menține decît în măsura în care el a fost făcut captiv al unei materii sensibile reale . . . în al doilea rînd ea spune că : acest conținut spiritual purtat de materia modelată are continuu nevoie de acțiunea reciprocă a spiritului viu, a celui personal ca și a celui obiectiv" [2]. „Ca operă — preciza Heidegger — opera ex-pune o lume. Opera menține deschis deschisul lumii. Dar ex-punerea unei lumi nu este decît una dintre trăsăturile ce țin de natura operei de artă" ; „în operă operează adevărul (Wahrheit) și nu doar ceva adevărat (ein Wahres). Tabloul care înfățișează încălțările țărănești, poezia care cîntă fîntina romană nu se limitează să ne înfățișeze — și la drept vorbind ele nu înfățișează defel — ce este această ființare izolată ca atare, ci ele fac ca starea de neascundere să survină ca atare în relație cu ființa în întregul ei" [3].

Într-o viziune ontologico-fenomenologică, *opera* „menţine deschis deschisul lumii", adică este totodată o perspectivă mereu reînnoită asupra lumii, modul de apariţie a acesteia sub forma unei „lumi" şi reinstituirea „în sine" a lumii. Aşa cum spunea cîndva Lukács, în raport cu „toate celelalte obiectivări" opera de artă este „fiinţa-pentru-sine", este o «lume», un fel de în sine obiectiv, care se află în faţa celor receptivi . . . într-o necesitate întemeiată" [4]. Opera are puterea „unei obiectivări, a unei puneri, a unei plăsmuiri", o putere „în sine nelimitată" de a face ca subiectivitatea umană ce se manifestă prin ea „să ajungă în oameni la expresie, la înflorire" [5].

Întoarcerea către subiectivitate marchează resemnificarea ontologiei operei de artă printr-o ontologie a subiectivităţii, mai exact a „subiectului istoriei", omul-demiurg, cel care, o dată cu instituirea de sine, instituie şi lumea umană şi umanizarea naturii, asumîndu-şi „mediul ambiant" ca „lume". Configurarea acestui subiect (şi a „lumii") este ea însăşi determinată cronospaţial şi angajează o intrare în timp specifică unui anumit cadru (relief, tip uman, spiritualitate ş.a.) în care se produce (autoproduce) o „lume istorică" şi diferenţierea modului de configurare ca subiect, mai exact specificizarea prin închegarea formelor de comunitate umană. Acestei închegări, organizări îi corespund, prin forţa lucrurilor, şi anumite forme de expresie în viaţa spirituală şi creaţia valorică. Întrucît sînt asemenea forme, instituirile valorice (operele, în speţă) devin „forme de viaţă" şi, într-un plan mai de fond, demarchează matricea stilistică a aşezării spiritualităţii specifice unei comunităţi umane determinate.

Ca instituire valorică (operă), creaţia de orice tip devine „formă de viaţă" prin instituirea unei „lumi" în care o anumită comunitate umană îşi configurează valoric şi stilistic specificul de vieţuire, năzuinţele, idealurile şi orizonturile autoafirmării şi personalizării. Lumea instituită capătă astfel forţă de model şi modelator, acţionează, în virtutea unei anumite „raportări la valoare" (Wertbezug), asupra modului de „raportare la lume" (Weltbezug) al comunităţii ce şi-a proiectat (prin instituire) lumea ca „lume", adică sub specia sensului şi a valorii.

Tocmai aceasta realizează *Mioriţa*, în forma-baladă, ca „lumea mioritică" : lume sustrasă valoric spaţio-temporalului sub specia unui sens al vieţii specific prin care oferă posibilitatea descifrării textului baladei, punerea în prezenţă nu doar a mesajului ei, a conţinutului de valabilitate, ci şi a intenţionalităţii proprii, a angajamentelor ontologice ale acestui limbaj poetic exemplar ca profunzime şi frumuseţe. Este semnificativ că folcloriştii înşişi au căutat să circumscrie „aspectele discursului mioritic", conturînd „limitele compoziţionale ale poemei". În cercetarea de faţă — preciza Gh. Vrabie — am încercat „să surprindem în poem viaţa reală, dar nu prin incursiuni pornind de la aceasta din urmă. Am fi fost atunci victima sociologismului, care ne-ar fi îndepărtat de creaţia propriu-zisă. De aceea ne-am îndreptat atenţia mărită asupra textelor poetice, pe care le-am pus în lumină ca să descoperim unele coordonate ale realităţii" [6].

Aşa cum am argumentat pe parcurs, ca operă, *Mioriţa* aduce lumea în „diferenţa ontologică", nu din punctul de vedere a ceea ce este efectiv, ci al perspectivei. Limbajul poetic aci nu desemnează „lucruri şi situaţii", ci exprimă (expune şi propune) modalitatea dominantă de raportare la lume a omului unei anumite îndeletniciri, orizontul intenţional al comprehensiunii acestuia. Tocmai de aceea, textul poetic acţionează asupra lumii, trimite la situaţii, la concret numai prin „concretul" operei, prin planul ei semnificativ.

În acest sens, căutarea ,,tipului de apropiere'' din care autorul ,,e lăsat să vorbească'' (W. Biemel) trebuie să treacă prin expunere și interpretare : mai întîi, ,,demontarea structurii interne'' a operei, pentru a face vizibil ,,modul în care se înlănțuiesc componentele ei'', apoi se trece la interpretare, menită ,,să ne transpună în dimensiunea *apropierii* din care s-a ivit acea operă'' [7].

5. Structura baladei ia, prin forța lucrurilor, înfățișarea înlănțuirii ,,motivelor'' ei. Forma internă a acestei înlănțuiri este însă dincolo de figurile textului : ,,apariția fenomenului'' survine prin chiar imanența ,,fenomenul apariției'' [8] și acesta este *eidosul*, modelul oricărei intrări în apariție (în prezență), dar nu ca model abstract (ideal), ci modelat ca ,,lume'' (ontologic reală) : ,,lumea mioritică''. Fără prezența lumii ca ,,lume mioritică'', instituirea (valorică) în forma-baladă (cu ansamblul ,,motivelor'' ei) nici nu s-ar susține, nici nu ar avea orizont intențional (sens determinat).

Abia ,,lumea'' din ,,lumea mioritică'' convertește ansamblul motivelor''-metafore în mituri poetice și delimitează angajamentul ontologic de semnificația existențial-metafizică. În alți termeni, poetica *Mioriței* se dezvăluie în stilistica ei, iar aceasta din urmă se susține prin semantica și ontologia ei. Tocmai mitizarea metaforelor, dezvoltarea lor în ,,mituri semnificative'' (L. Blaga) angajează textul poetic și ontologia lui, mai exact valorico-ontologicul, care are nevoie nu de spațiu pur și simplu, ci de ,,spațiu-matrice'', care diferă de la o spiritualitate la alta.

În felul acesta, configurarea poeticului într-un limbaj solicită un plan transcendent dimensiunii semiotice a acestui limbaj, legînd poetica nu doar de semiotică și stilistică, ci și de ontologie. Obiectul acesteia din urmă îl constituie tocmai ,,lumea mioritică''. Sînt de luat în considerație astfel următoarele modalități de aducere în prezență a textului : semiotică (aduce textul ca ansamblu de semne); stilistică (aduce figurile, textul prin figurile de stil); poetică (aduce textul ca lume mitică); ontologică (pune lumea din text ca ,,lume'', formă a instituirii valorice); axiologică (aduce valoricul din text ca valoare valabilă, intersubiectiv-intertextual).

De fapt, valoricul este propriu configurării semnului poetic, ,,articulat ca o relație solidară între forma expresiei și forma conținutului''[9]. Textul poetic luat ca textualitate (modalitatea sa de a fi, formă a universalității textului) se propune ca o unitate sui generis, text-intertextualitate, unitate-analogon în stilistică pentru unitatea subiectivitate-intersubiectivitate. O recunosc specialiștii : întrucît orice text trimite la ,,alte texte'', de care, la rîndul lui, el este indicat (iar împletirea acestor trimiteri este o condiție de posibilitate'' atît pentru nașterea cît și pentru înțelegerea textului), conceptul de intertextualitate ia locul celui de intersubiectivitate''[10].

Și mai explicit : ,,Nu există un punct zero în scriere, orice scriere repetă în mod necesar texte sau fragmente de texte''; preluarea textelor premergătoare, în toate formele variate în care s-ar putea petrece, și fără ca să fie trimise la un text originar, constituie o condiție de posibilitate atît pentru producerea cît și pentru comprehensiunea unui text. Nici un text nu este inteligibil în întregime și în orice privință nici pentru cititor, nici pentru scriitor... căci nu are niciodată un singur tată sau o singură origine, ci totdeauna mai multe. Genealogia unui text este extrem de complexă și, ca atare, nici un text nu poate fi datat în mod absolut'' [11].

Important este că „textul" ca text «stă scris» («es steht geschrieben», spunea M. Heidegger : *Holzwege*, 1957) și impune o formă a lecturii ; nu însă una oarecare, ci „forma hermeneutică", în care „privirea este orientată asupra sensului sau semnificației. În acest caz, este de întrebat despre sensul eventual ascuns, despre mesajul propriu, intenția conștientă sau inconștientă a așa-numitului autor, apoi despre ceea ce propriu-zis textul *in casu* are să ne spună nouă și în timpul nostru"[12].

Studiul „motivelor" *Mioriței* trebuie desfășurat astfel ca studiu al valorilor din text, pluralizate ca valori semantice, valori stilistice, norme de comportare a „personajelor" și, mai presus de toate, valori ale instituirii poetice în forma-baladă : *Miorița* ca valoare, atît prin forma (stilistică) instituirii cît și prin „lumea" instituită : „lumea mioritică". Numai prin aceasta devine inteligibilă funcția sui generis de formă de viață a baladei și „prestigiul"ei, situația ei excepțională, „unică în experiența spirituală a poporului român" (M. Eliade). Căci „balada reprezintă, pentru cultura românească, în același timp o problemă de folclor și de istorie a spiritualității populare și *un capitol în istoria ideilor*" (subl. n.)[13].

Cercetarea *Mioriței*, analiza unor variante ale ei (îndeosebi „versiunea V. Alecsandri"), au condus la ideea că, în cazul excepționalei balade, nu avem de-a face cu un simplu fenomen de folclor. Încă demult, D. Caracostea preciza : „... motivul *Miorița* nu e un cîntec oarecare luat la întîmplare, ci este un motiv ... menit să ne ducă în însăși inima creațiunii noastre populare : din el putem descifra mai lămurit ca din oricare alt motiv darul poetic al poporului acesta, *puterea de plăsmuire* (subl. n. — Al. B.) a gustului poporan"[14].

„Motivul" ar fi astfel *Miorița* însăși (ca totalitate, ca realitate culturală complexă) și nu mioriticul ! Și aceasta apare în motivarea unei concepții despre lume și viață și a unei atitudini prin „lumea mioritică". Aceasta și dă unicitatea *Mioriței* „la cele două nivele ale culturii românești — folcloric și cult" ; căci „numai adjectivul «mioritic» este invenția literaților : lumea *mioritică* era deja simțită de popor ca un univers deosebit și incomparabil"[15].

De fapt, cele 18 teme analizate de A. Fochi[16] aduc totodată textul și „lumea" din text sau, altfel : textul ca „text" (semiotic, stilistic, poetic) și textul ca „lume" (ontologic). Prima apariție a textului este reală (efectivă configurare), a doua — „fenomenul" din „apariția fenomenului" sau concret „lumea" din „lumea mioritică" — nu este una reală, nici ideală, ci, cumva, ireală sau, mai exact, lumea din baladă. Ca atare, ea *este* în ... poemă, în artă !

Deci, dificultatea începe prin : „lumea mioritică" sau *Miorița* ca „lume"? Oricum, ca fenomen și „fenomen" (în sens fenomenologic), lume și „lume" : *Miorița* ca „lume" („lume mioritică") și *Miorița* — baladă sau invers procedînd, opera și „lumea" din operă, care („lume") nu e lumea operei, ci una generic-semnificativă și „adevărată" într-o ontologie ... a operei.

6. Dar o ontologie a operei presupune descrierea operei. Interpretarea (ca resemnificare a „faptului" și reașezare a presupusului referent ca model de referențialitate, structurarea „raportării la lume" ca „raportare la valoare") cere aducerea în apariție a „fenomenului ființei" (aci : forma-baladă), aduce „ființa fenomenului" („lumea mioritică") și, prin aceasta — condiția transpunerii „în dimensiunea apropierii din care s-a ivit acea operă", adică situarea în compresiunea operei (balada, aci) prin convertirea a ceea ce e ,,Wertbezug" în ,,Weltbezug" : raportarea ,,lumii" (instituită prin operă, dar nu fiinţînd concret-determinat în operă ci în . . . artă), şi, implicit, a formei-valoare a ei, la lume (pur şi simplu).

Aceasta presupune înţelegerea tainei adînci (,,misterului") creaţiei (artistice şi de orice tip), sesizarea intenţionalităţii acesteia într-o producere sui-generis a ceva cu totul nou în raport cu ceea ce ,,autorul" (individual sau colectiv) are dat în premisele faptice, existenţiale. În acest sens, s-a precizat : ,,a crea o operă înseamnă a duce mai departe lucrarea de organizare finală a naturii", orice ,,operă" fiind însă ,,un obiect cu totul nou în natură, pe care natura nu l-ar fi putut singură produce"[17].

Faptul operei ca ,,operă de artă" este esenţial pentru a înţelege creaţia ca atare, în dimensiunile ei umane şi tocmai de aceea ca un *novum* în raport cu ceea ce a existat sau există. ,,Opera de artă — scrie Hegel — nu este un produs al naturii, ci este înfăptuită prin activitatea omenească", ,,este făcută în mod esenţial pentru om, şi anume, e mai mult sau mai puţin luată din ceea ce este sensibil pentru simţurile acestuia" ; dar opera de artă ,,nu este numai pentru percepţia *sensibilă*, ca obiect, sensibil, ci starea ei este în aşa fel, încît, fiind ceva sensibil, ea este totuşi în mod esenţial şi pentru spirit"[18].

Tocmai de aceea, descrierea şi interpretarea unei opere (aci Mioriţa-baladă) *nu se poate reduce* la prezentarea (şi resemnificarea) temelor, ,,motivelor" ş.a., nici la raportarea la surse (istorice), descrierea genezei. Forţa baladei ca operă (într-un gen literar) constă în ceva mai mult : în forma poetică a configurării. Căci dincolo de surse, de geneza şi ,,viaţa actuală" a variantelor, chiar de ,,morfologia tematică" (A. Fochi) se impune *Mioriţa* ca baladă, chiar forma-baladă (prin Mioriţa venind, o dată cu *o* baladă, însăşi forma baladei) ca instituire valorică, exemplară prin limbajul configurării temelor (şi ,,motivului") într-un text şi prin lumea adusă în prezenţă de acest text ca ,,lume mioritică".

A. Fochi avea dreptate atunci cînd situa, în cadrul tipologiei, ,,descrierea formelor de expresie", accentuînd pe valoarea lor estetică. E vorba de ,,formulele de expresie care corespund tematicii respective", dar nu în sine, ci ,,în vederea unui scop mai îndepărtat" ; căci ,,formulele de expresie în general şi inovaţiile în special au o limită nu numai în conţinutul textului şi în conştiinţa socială, ci şi în apartenenţa *Mioriţei* la două genuri folclorice diferite"[19]. În acest sens, este de precizat ,,că genurile folclorice nu reprezintă numai o realitate funcţională distinctă, ci şi una artistică bine conturată, fiecare utilizînd un arsenal de mijloace şi procedee artistice pe care li l-au atribuit îndelungata experienţă şi tradiţie de muncă creatoare a poporului, în conformitate cu soluţionarea particulară a raportului dintre conţinut şi formă"[20].

De fapt, textele ,,suferă soarta genului din care fac parte, ele manifestîndu-se totdeauna ca simple părţi ale unui întreg" ; este semnificativ aci ,,un fapt ce derivă atît din structura de gen, cît şi din raportul dintre tradiţie şi inovaţie", anume ,,că variantele transilvănene continuă să inoveze în direcţia relevării condiţiilor etnografice ale conţinutului, în timp ce variantele moldo-muntene în direcţia adîncirii psihologice a lui"[21]. În primul caz asistăm ,,la aglomerarea de justificări juridice şi rituale, în cel de-al doilea caz la restructurări în vederea valorificării maxime a ocaziilor lirice. Colindul transilvan îşi concentrează epicul, balada moldo-munteană îl dizolvă în lirism. Şi într-un fel şi în celălalt, deşi în altă proporţie, se realizează o poezie aleasă, plină de sens şi de graţie, de solemnitate şi de familiaritate, de gravitate și de finețe, trăsături care se îmbină într-o aură specifică pentru *Miorița* și constituie apanajul marilor capodopere cu adevărat clasice" [22].

De aci și importanța studierii „bazei etnografice" și a genezei *Mioriței* — teme pe care doar le anunțăm aci*.

Reținem astfel, din cercetarea de referință a lui A. Fochi, următoarele : a) texte mai puțin grele și mai puțin complicate „nu pot rivaliza, sub raportul circulației lor, cu *Miorița*" ; b) întrucît balada „nu ne spune nimic cu privire la timpul și locul unde s-ar fi petrecut drama ciobănească", aceasta „permite fiecărui bun informator să arunce o ancoră în actualitate, pentru a ține balada în interesul auditorului său, presărînd în cuprinsul ei o sumă de elemente realiste noi", ceea ce are semnificația unui „permanent proces de localizare și de actualizare a conținutului, de coborîre din tiparele tipicului tradițional la concret" ; c) de unde și nevoia de a cerceta „elementele realiste" (geografice, istorice, etnografice, semantice) ce apar în cuprinsul *Mioriței* ; d) permanenta posibilitate de „înnoire a textului" a asigurat „viabilitatea Mioriței de-a lungul veacurilor și i-a înlesnit circulația pe întreg teritoriul țării", cu toată vechimea ei balada interesînd „deoarece de fiecare dată ea devine ceea ce îi pretind epoca și oamenii" [23].

Însăși limba textelor, departe de a fi arhaică (și, ca atare, să permită o „datare"), este „cea actuală în diferitele regiuni de unde au fost culese" ; amănuntele geografice, istorice, etnografice sau lingvistice nu ne duc înspre actul de geneză a *Mioriței*, ci lămuresc numai unele aspecte ale vieții sale în contemporaneitate, înțelegînd prin aceasta „vremea culegerii fiecărui text în parte", ceea ce nu este întîmplător, întrucît unitatea dintre tradiție și inovație „este una dintre trăsăturile de bază ale artei folclorice", permițînd o înțelegere mai profundă a „actului de creație populară" [24].

Din studierea „vieții actuale" a „versiunii baladă" și a „versiunii colind", precum și a variantelor secuiești și ciangăiești ale *Mioriței*, A. Fochi ajunge la cîteva rezultate (semnificative sub aspectele tipologiei, circulației și genezei baladei). Dintre acestea menționăm : a) cele „două versiuni fundamentale ale textului", anume „*Colindul* și *balada*, au avut „o evoluție specifică", ceea ce consemnează „cel mai pregnant aspectul tipologic" al *Mioriței*, marcînd prezențe și forme diverse ale „temelor" („episoadelor") ; b) „conținutul foarte bogat și forma deosebit de mobilă a textului" au determinat tipologia bogată a Mioriței, ceea ce „dovedește și marea vitalitate a textului" ; c) marea diversitate tipologică rezultă „din interpretarea diversă a unor episoade sau teme în diferite regiuni ale țării și în diferite epoci din istoria textului", pe cînd evoluția lui neunitară „ține ... de mobilitatea funciară a actului creației și circulației folclorice" ; d) tipologia baladei rămîne „o mărturie de prim-rang cu privire la modul de dezvoltare istorică a conștiinței artistice și cu privire la inepuizabila forță creatoare a poporului nostru" [25].

Și ... o concluzie semnificativă pentru unitatea (în diversitatea variantelor) *Mioriței* ca text : aspectele diverse ale vieții baladei ne prezintă „factorii de care depinde circulația și, în unele împrejurări, chiar structura ei" ; în acest sens, „putem crede că ceea ce am observat astăzi semnificativ pentru viața baladei noastre a fost valabil și în trecutul ei, deoarece factorii pe care i-am cercetat sînt aceiași. Deosebirea dintre ieri și azi e numai de intensitate" [26].

Studiul variantelor maghiare (de fapt, secuiești și ciangăiești), ca și studiul ,,variantelor externe'' (al ,,ariei de răspîndire geografică a textului'') confirmă ,,puterea de expansiune și vitalitatea textului românesc'' [27], precum și unitatea tematică și stilistică a baladei, indiferent de intensitatea prezenței într-o zonă folclorică sau alta. ,,Pasajul ce încheia balada de tip moldovenesc este o adevărată slăvire a ciobanului. Complexitatea ei, chiar dacă eliminăm căderea stelei, care în superstiția populară anunță moartea, nu ascunde faptul, ci are rostul de a-l sublinia... Paralele îi găsim în înrudirile existente în cuprinsul imaginii și la alte popoare... Cu toate analogiile pe care le găsim în alte părți, slăvirea, așa cum apare în *Miorița*, este unică în felul ei'' [28]. Balada oferă ,,un exemplu tipic al forței de transfigurare existentă în popor'', așa cum o arată relația de necesitate dintre ,,imaginea nupțială a morții'' și ,,cadrul nupțial'' ce încheie textul, moment ce ,,nu apare niciodată fără *nunta mioritică*''; ,,Ciobanul din *Miorița* nu dorește moartea pentru că aceasta ar fi, în concepția lui, identică cu nunta; el dorește numai să i se îndeplinească acel ceremonial funerar care convine situației sale speciale de nelumit'' și, ca atare, testamentul reprezintă ,,un alt moment pozitiv al baladei, respectiv exprimă dragostea pentru specificul muncii sale de păstor'' [29].

,,Locul de frunte'' al *Mioriței* în folclorul nostru, idee susținută cu atîta însuflețire de A. Fochi, aduce în prim-planul descrierii (și interpretării) valoarea în sine a tabloului ,,temelor'' baladei. Autorul începe aci cu precizarea: în stabilirea ,,morfologiei baladei'' nu putem proceda decît ,,prin suprapunerea tuturor variantelor'', bineînțeles, limitîndu-ne ,,la fondul principal al materialului documentar'', pentru ca ,,pe baza frecvenței obiective a unor anumite teme să se poată evidenția acele puncte stabile din cuprinsul baladei care constituie formula *Mioriței*''; aceasta nu înseamnă ,,construirea unui prototip ideal (artificial) el ai'', ci doar ,,să pornim de la analizarea variantei care însumează cel mai mare număr de teme și care, din acest punct de vedere, se prezintă mai completă decît celelalte'' [30].

Alegînd astfel ,,varianta lui Alecsandri'', autorul stabilește următoarea ,,morfologie tematică'': ,,Într-un cadru de natură specific ocupației păstorești (tema 1), executînd o sumă de acte caracteristice acestei ocupații (tema 2), sînt trei turme de oi conduse de trei ciobani cu o deosebită proveniență regională (tema 3). Doi dintre ei comploteazâ împotriva celuilalt (tema 4) din motive de ordin economic (tema 5), dar oaia năzdrăvană aude complotul (tema 6). Ciobanul, sesizat de atitudinea ei ciudată, o întreabă ce are (tema 7), iar oaia, după ce-i descoperă complotul, îi dă sfatul să se ferească (tema 8). Ciobanul are o reacție neașteptată, nefirească (tema 9), o roagă să arate ucigașilor săi locul unde dorește să fie îngropat (tema 10) și cere să i se pună la cap o sumă de obiecte (tema 11), spre a fi plîns de oile sale (tema 12). O mai roagă să spună celorlalte oi că s-a însurat (tema 13) într-un cadru spectaculos (tema 14). Dacă va întîlni pe mama sa bătrînă (tema 15), căutîndu-l după anumite semne (tema 16), să-i spună că s-a însurat (tema 17) fără a mai arăta împrejurările insolite ale nunții (tema 18)'' [31].

Fără să intenționeze a rezuma, prezentarea de mai sus rămîne una de referință în istoria cercetării *Mioriței*. Fiecare ,,temă'' este apoi însemnată cu ,,un nume generic'', astfel: ,,tema 1 (vers 1—2) se va numi *locul dramei*, tema 2 (vers 3—4) se va numi *transhumanța*, tema 3 (vers 5—9) se va numi *ciobanii*, tema 4 (vers 10—15) se va numi *hotărîrea cio-*

banilor, tema 5 (vers 16—21) se va numi *cauzele omorului*, tema 6 (vers 22—26) se va numi *oaia năzdrăvană*, tema 7 (vers 27—33) se va numi *întrebarea ciobanului*, tema 8 (vers 34—46) se va numi *descoperirea omorului*, tema 9 (vers 47—50) se va numi *reacția ciobanului*, tema 10 (vers 51—58) se va numi *locul îngropării*, tema 11 (vers 59—66) se va numi *obiectele îngropării*, tema 12 (vers 67—71) se va numi *plîngerea oilor*, tema 13 (vers 72—77) se va numi *alegoria morții*, tema 14 (vers 78—87) — *apoteoza ciobanului*, tema 15 (vers 88—94) se va numi *maica bătrînă*, tema 16 (vers 95—106) se va numi *portretul ciobanului*, tema 17 (vers 107—112) — *nunta mioritică* și tema 18 (vers 113—122)" — *cadrul nupțial*" [32].

Locul central al episodului *testamentul ciobanului* aduce în atenție posibilitățile interpretării baladei, precum și ale determinării liniilor principale de evoluție a textului. ,,Cheia de boltă a interpretării conținutului baladei este însă tema ce introduce episodul și îl justifică din punct de vedere al desfășurării epice a baladei"; în acest context, tema *reacției ciobanului*, și ,,apartenența ei la *episodul ciobanului*" impune ,,ca interpretarea sensului ei să țină cont nu numai de problemele de structură poetică, ci și de cele de istorie a textului. Estetica textului nu poate fi despărțită de istoria sa" [33].

7. Analizele întreprinse de A. Fochi pun astfel în unitate abordarea poetică și cea stilistică, precum și, în genere, balada ca limbaj poetic. Este ceea ce desfășoară, cumva în continuare, Gh. Vrabie, propunînd conceptul de ,,limbaj poetic folcloric" ca operațional pentru analiza *Mioriței*. ,,Examinînd mulțimea de forme artistice mioritice, unele schematizate... altele adevărate realizări artistice, în structuri poetice bine închegate, am constatat existența unui lung și foarte complex proces formativ al celebrei poeme. Reiese, în chip evident, că la mijloc este vorba nu numai de o reproducere aidoma a modelului, a unei forme primordiale, ci de un proces mai îndelungat de reelaborare. Recreînd motivul, fiecare interpret dă dovadă de mai mari sau mai mici posibilități artistice" [34].

Cum s-a observat, în limbajul poetic ,,lume" nu se confundă ,,cu vechea și foarte des vehiculata formulă de «univers al scriitorului», nici cu cea de «univers al operei», cu toate că, adesea, este foarte aproape de acesta din urmă. Dar prin «universul» (scriitorului sau al operei) ne reprezentăm mai totdeauna concepția unui artist despre «lumea ca atare», felul în care a văzut-o, a înțeles-o, a judecat-o, eventual a transformat-o în imaginație, căutînd în arta lui literară atît fantezia, cît și fundamentarea ei în real. Se urmărește așadar nu atît lumea rezultată din prelucrarea proprie a datelor realului, cît prezența acestui real în operă" [35]. Căci ,,toate operele literare își făuresc o lume a lor, chiar cele în care autorii afirmă că întîmplările și oamenii despre care vorbesc sînt întru totul adevărate" [36].

Pentru situarea ,,lumii" din operele literare într-o comprehensiune modernă ar fi necesară, de aceea, o clarificare (cel puțin preliminară) a sintagmelor: ,,lumi posibile" și ,,lumea pe dos" [37]. De fapt, aceasta din urmă este, într-un anumit gen de creație literară, doar calea către cea dintîi. Căci în înfățișarea ,,lumii pe dos" s-a produs următoarea răsturnare: fără a se născoci ,,ființe sau obiecte noi, și nici cuvinte", ,,lucrurile existente au fost puse să facă acțiuni după alte legi decît cele cunoscute"; deși ,,motivele răsturnării" sînt diferite", mijlocul e același: ,,însușirile lucrurilor trec de la unele la altele" [38].

O arată chiar ,,motive" din *Miorița*: ,,Oaia năzdrăvană"; ,,Plînsul oilor". ,,Nunta mioritică" rămîne exemplară în acest sens:"... C-am avut nuntași/Brazi și păltinași,/Preoți munții mari,/Păsări lăutari,/Păsărele mii/ Și stele făclii !".

Această lume în care ,,lucrurile au fost puse să facă acțiuni după alte legi decît cele cunoscute" are doar ca apariție (în descriere, povestire...) înfățișarea ,,lumii pe dos". Ca ,,lume" însă (ca ,,fenomen al ființei") ea prezintă statutul unei ,,lumi posibile" [39], care, deși tolerează analogii cu lumea reală (o lume contingentă, existentă istoricește, obiect de cercetare și descriere în științe), este doar în... baladă (în forma-baladă). Ca ,,lume", ea nu există în sine (ca atare), ci, fiind (ființînd) în ,,diferența ontologică" (în care ființează oricare dintre ,,lumile posibile" ale literaturii), are obiectualitate (,,inexistență intențională" cum ar spune F. Brentano), obiectivitate (valabilitate intersubiectivă) și orizont semnificativ (fiind o perspectivă, un mod valoric de raportare la lume).

Tocmai acest orizont (și mod valoric de raportare) dă statut ontologic ,,lumii mioritice", situînd-o semnificativ și exemplar, ca pe o împlinire și implicit ieșire din coexistența ,,lumii posibile" — ,,lumi imposibile", ieșire ce constituie șansa de așezare valorică *a unui mod de a fi* al subiectivității (și creativității) umane. De aci și nevoia (nu doar posibilitatea)! de analogie cu o lume reală istorică aflată la o vîrstă a căutărilor și afirmării idealurilor ei.

Prin aceasta ,,lumea mioritică" nu este pusă însă sub acțiunea criteriilor adevăr — fals, adică sub zodia interpretării istorice. Căci prin ceea ce este, ea *este* efectiv *o aflare* (și împlinire) a sensului istoriei ca istoricitate (și ideal de umanitate), un mod specific al intrării în timp și al personalizării într-o formă determinată a muncii, creației, trăirii, năzuinței și cugetării. De unde și șansele sporite ale unei interpretări moderne prin ,,sublinierea unității în diversitate" a variantelor aceluiași motiv central — ,,motivul mioritic" — în dinamica fenomenului folcloric românesc [40]. Căci modalitatea de a privi fenomenele de cultură în întregul sistemului istorico-cultural din care fac parte se impune ca una cu adevărat modernă.

Concepută ca operă deschisă, oricum însă unitate în marea diversitate a variantelor ei (variante ce pluralizează ca semnificații ,,motivul mioritic", motivul central), *Miorița* dezvăluie o intenționalitate sui generis, sesizabilă în forma-orizont a temelor ei și afirmată unitar prin modalitatea de structurare valorică a unei spiritualități (și comunității istorico-culturale). Tocmai sub acest din urmă aspect, pentru cultura română, balada reprezintă o problemă totodată ,,de istorie a spiritualității populare și un capitol central în istoria ideilor" [41] și stă mărturie pentru ,,puterea de plăsmuire" proprie creatorului popular.

Ca lume în ,,diferența ontologică", Miorița *este* ca atare numai în totalitatea ,,temelor" și a pluralizării configurării ,,motivului mioritic" în variantele baladei. Deci, nici numai o ,,lume posibilă" (și, cu atît mai puțin, ,,lumea pe dos"), nici o simplă creație (folclorică), ci o creație valorică fundamentală, perspectivă semnificativă majoră asupra spiritualității românești și expresie a unui mod de a fi uman (bine delimitat stilistic și ca forme de afirmare specifică). Numai discutarea raportului modului de a fi sub specia ,,mioriticului" cu ceea ce s-a numit ,,matricea stilistică" (L. Blaga) va lămuri problematica ,,motivului-Miorița" (D. Caracostea) și ponderea lui în resemnificarea complexă a modului de a fi al culturii și istoriei românești.

Dincolo de cele spuse pînă aci rămîn încă deschise cercetării (și în partea a III-a a studiului nostru) cîteva teme a căror înțelegere ar ajuta la perspectiva interpretativă propusă aci (*Miorița* ca „instituire valorică" și „formă de viață"): statutul „lumii mioritice" și ceea ce forma-baladă aduce ca viziune despre lume și etos propriu tipului mioritic uman; miturile din configurarea tematică a baladei și descifrarea lor în dialectica actuală a baladei în cultura română sau ceea ce s-a numit „viața actuală" a baladei.

Expresie exemplară a unui mod propriu de a fi și de intrare în timpul personalizării, *Miorița* are o acțiune de durată în cultura noastră, ridicînd în prim-plan nu numai configurarea istorică a acesteia, ci și viitorul ei, atît sub aspectul afirmării umane cît și al dobîndirii comprehensiunii și conștiinței critice a ponderii creației valorice românești în împlinirea universalității culturii moderne, în „harta universalității".

NOTE

[1] N. Hartmann, *Estetica*, București, Editura Univers, 1974, p. 94, 95.

[2] *Ibidem*, p. 95. În alt context, N. Hartmann preciza: „Spiritul ființează și într-o a treia formă de bază, pe lîngă cea personală și cea obiectivă... spiritul istoric viu nu este numai «obiectiv» ci, dincolo de aceasta, el își făurește necontenit produse de un anumit gen, în care conferă o prealabilă «obiectivitate», distinctă de el însuși, adică se «obiectivează» în creații ce nu sînt spiritul însuși, nu se fixează în el ca într-un purtător" (*Das Problem des geistigen Seins*, Berlin/Leipzig, W. de Gruyter & Co., 1933, p.348). În alți termeni, „obiectivarea *(Objektion)* se deosebește de „obiectivație" *(Objektivation)*, prima constituind „un fenomen, caracteristic de cunoaștere", cea de a doua conducînd la „creațiii obiectuale determinate"; căci „în obiectivare spiritul viu realizează doar o funcție de percepere, pe cînd în obiectivație același spirit este creator" (*Ibidem*, p. 349). „Obiectivația" ca atare iese din timp. „Desprinderea de spiritul viu, a cărui înfăptuire este, constituie felul propriu de a fi al bunurilor spirituale"; „Creația supraviețuiește creatorului — iată legea istoriei ființei spirituale" (*ibidem*, p. 350, 351). În cazul „obiectivațiilor" (de fapt, produsele „spiritului obiectivat", operele umane), Hartmann ânalizează o relație specifică între „planul din față" *(Vordergrund)* și „fundal" *(Hintergrund)*, aceasta din urmă rămînînd în sine ireal, un „Für-uns Sein" (o ființă pentru noi), deosebit de „planul din față", care ia forma unui „strat sensibil", unui „existent real" (mai pe larg: Al. Boboc, *Nicolai Hartmann și realismul contemporan*, București, Ed. Științifică, 1973, p. 102—110).

[3] M. Heidegger, *Originea operei de artă*, București, Editura Univers, 1982, p. 59—60; 70.

[4] G. Lukács, *Estetica*, 2, București, Editura Meridiane, 1974, p. 284.

[5] *Ibidem*, p. 285.

[6] Gh. Vrabie, *Poetica Moriței*, București, Editura Academiei R.S.R., 1984, p. 9. *Miorița* ca poezie — continuă autorul — „a fost creată în sfera unui tradiționalism al poeziei populare, și îndeosebi al universului mioritic. De aceea operația noastră principală a fost circumscrisă la o descriere analitică a textelor folclorice"...; „ca operă folclorică, *Miorița* solicită un travaliu complex de descifrare a temei și a semnificațiilor ei, impunînd cunoașterea legilor generale care-i determină continua renaștere, reelaborare. Cu alte cuvinte, studiul nostru propune o teorie a structurilor și funcționării discursului baladesc, astfel că accentul cade... pe cunoaștere legilor interne, în virtutea cărora motivul a proliferat în sute de structuri poetice, iar nu pe anumite idei (ce au devenit obsedante), sugerate de altfel indirect, odată cu relevarea lor ca organisme poetice" (*ibidem*, p. 9, 10).

[7] W. Biemel, *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Phaenomenologica, M. Nijhoff, Den Haag, 1968, p. VII.

[8] Formularea parafrazează un text din: J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943: „Apariția nu este susținută prin nici un existent diferit de ea, ci își are *ființa sa* proprie. Prima ființă pe care o întîlnim în cercetările noastre ontologice este, deci, ființa apariției. Este ea însăși o apariție? La început pare că da... Astfel trebuie să existe un *fenomen al ființei*, o apariție a ființei, descifrabilă ca atare. Ființa ne va fi dezvăluită printr-un mijloc de acces imediat... și ontologia va fi descrierea fenomenului ființei așa cum se manifestă el, adică fără intermediar. Totuși, se cuvine să punem oricărei ontologii o întrebare prealabilă: *fenomenul ființei* astfel atins este el identic cu *ființa fenomenelor*, adică: ființa care mi se dezvăluie, care îmi *apare*, este ea de aceeași natură ca și ființa existenților care îmi apar? Se pare că aci nu există o dificultate" (p. 14). În alți termeni, „obiectul nu trimite la ființă ca la o semnificație: ar fi imposibil, de pildă, să definim

ființa ca o *prezență* — întrucît *absența* dezvăluie și ea ființa, căci a nu fi *undeva (là)* înseamnă încă a fi. Obiectul nu poartă ființa, iar existența sa nu este o participare la ființă și nici un alt gen de relație. El *este*, aceasta fiind singura manieră de a defini modul său de a fi ; căci obiectul nu maschează ființa, dar nu o dezvăluie... Ființa este în mod simplu condiția oricărei dezvăluiri, este ființa pentru a dezvălui și ființa dezvăluită'' (p. 15). De aceea, continuă Sartre, ,ființa fenomenului deși coextensivă fenomenului, trebuie să scape condiției fenomenale — care este aceea de a nu exista decît în măsura în care se revelează'' și, ca urmare, ,,ea depășește și fundează cunoașterea pe care o căpătăm despre ea'' (p. 16).

[9] P. Miclău, *Signes poétiques*, București, Editura Didatică și Pedagogică, 1983, p. 51. ,,Orice poezie — continuă autorul aci — se sprijină (repose) pe semne, întrucît orice poemă este structurată de semne lingvistice'' ; tocmai de aceea, lectura e condiționată de,,exigența unui lector creator'' (*ibidem*, p. 151, 186). Căci ,,eul liric lecturează lumea, se lecturează pe sine însuși și lecturează destinatarii săi'' (*ibidem*, p. 190). Situața ,,lecturii'' e și mai complexă, întrucît ,,între limbajul lumii și cel al poetului se interpune un alt limbaj, cel al inimii'' (*ibidem*. p 229).

Nivelele limbajului lecturii (nivele ce apar ca ,,limbaje'') trimit la un proces complex, totodată de cunoaștere și de autocunoaștere. E ca și cum în cele lecturate fiecare s-ar regăsi pe sine (sau ceva din sine), ar sosi in operă cu lumea lui, care, intrînd în conflict cu lumea celorlalți lectori, face să vină ,,lumea'' care trebuie să vină : lumea din operă, care nu este lumea operei, ci ,,lume''.

[10] J. Kristeva, *Sémiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, 1969, p. 146. J. Derrida spunea chiar : un text este totdeauna ,,ticsit'' (înfundat) în alte texte (*La dissémination*, Paris, 1972, p. 395).

[11] S. I. Jsseling, *Philosophie und Textualität*, în *Phänomenologische Forschungen*, hrsg. von. E. W. Orth. Bd. 12, Freiburg,/München, K. Alber, 1982, p. 65.

[12] *Ibidem*, p. 69. De fapt, teoria textului ,,interferează *hermeneutica* prin tentativa de a se constitui într-un instrument de *examinare a sensului* discursiv, de cunoaștere a adevărului său pentru om, pentru cel căruia îi este destinat mesajul'' (Carmen Vlad, *Semiotica criticii literare*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 40).

[13] M. Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 227. În ,,istoria ideilor'' : aceasta întrucît ,,poporul, ca și intelectualii, recunosc în această capodoperă a geniului popular modul lor de a exista în lume și răspunsul cel mai eficace pe care ei pot să-l dea destinului, cînd se arată, ca de atîtea ori, ostil și tragic. Și acest răspuns constituie, de fiecare dată, o nouă creație spirituală'' (*ibidem*, p. 250).

[14] *Miorița în Moldova, Muntenia și Oltenia. Totalizări*, în ,,Convorbiri literare'', vol. 56, 1924, p. 813—814, *apud* : P. Apostol, *Motivul mioritic în cultura română*, în A. Fochi, *Miorița*, 1964, p. 15—16. Cercetînd rolul Mioriței ca ,,motiv al culturii române'', în semnificația ,,unui motiv de însemnătate *culturală* generală'', P. Apostol scria : ,,Vom înțelege, așadar, prin « motivul mioritic » fenomenul complex în care analiza distinge următoarele aspecte : a) *tematica* versiunii-Alecsandri a *Mioriței*, considerată în raport cu b) motivele fundamentale din tematica folclorului literar și a literaturii române în general, avînd c) funcția de *motiv cultural*''... (*ibidem* p. 17). În notă, autorul preciza : ,,Termenul de «motiv» desemnează în muzică un element component simplu, avînd o semnificațe de *conținut*, care se reproduce cu variațiuni într-o anumită compoziție. Motivul determină caracterul specific al unei bucăți muzicale. Prin analogie ori de cîte ori ne referim la *conținutul Mioriței* în raport cu alte creații culturale se va folosi de preferință termenul de «motiv» în locul celui de «temă» sau «tematică» '' ; a doua parte a expresiei ,,motiv *mioritic*'' apare prin folosirea de către L. Blaga (*Spațiul mioritic*, 1936, a adjectivului ,,mioritic'' (*ibidem*).

[15] M. Eliade, *op. cit.*, p. 250, 238.

[16] A. Fochi, *Miorița*, p. 211—213. În cuprinsul baladei — precizează ilustrul folclorist — ,,se găsesc 18 teme, a căror valoare este net deosebită. Importanța și valoarea lor vor fi stabilite după alte criterii ; acum trebuie să reținem că această identificare tematică ne-a fost impusă nu atît de materialul în sine, cît de discuțiile care s-au purtat în jurul lor în decursul celor 100 de ani de la publicarea primei variante'' (*ibidem*, p. 211). Cercetarea ,,morfologiei tematice'' a *Mioriței* conduce la cîteva precizări ce permit sublinierea ideii unității și unicității ,,lumii mioritice'', indiferent de variantele ei, de răspîndirea motivului și de ,,procesul de contaminare'' : a) în afară de ,,așa-numita tematică clasică întemeiată în zona balade pe varianta moldoveană a lui Alecsandri, iar zona colindului pe varianta ardeleană a lui At Marienescu'', în ,,desfășurarea ei epică'' *Miorița* ,,cuprinde și o tematică secundară, rezultată din contextul viu și permanent al textului cu întregul complex focloric local'' ; b) este dec ,,o tematică în contaminare'', proces ce ,,a afectat punctele mobile din cuprinsul baladei slabe în ce privește închegarea epică'' ; c) diversitatea contaminărilor ține de fondul folclori local și reprezintă o certă stabilitate regională'' ; d) cu tot ,,aportul artistic'' al lui Alecsandr ia restructurarea baladei, ,,filonul autentic popular'' s-a păstrat, ceea ce arată că ,,influența textului tipărit, deși destul de puternică, nu a fost suficient de adîncă pentru a impune o schemă'' ; e) ca urmare, textul tipărit ,,s-a impus numai în măsura în care nu a contravenit

sensului folcloric'' și, se poate spune că ,,viața baladei a continuat să se desfășoare liber, pe bazele ei tradiționale'' (*ibidem*. p. 224—225).

Geneza baladei susține aceeași idee a așezării (valorice) exemplare, a unicității *Mioriței* în ceea ce am numi ,,harta universalității'', în care devine comprehensiv faptul cultural ca un ,,o singură dată'', restructurările și circulația lui fiind ceea ce Fr. Nietzsche numea ,,die ewige Wiederkunft des Gleichen''.

[17] T. Vianu, *Tezele unei filosofii a operei*, în *Opere*, vol. 7, București, Ed. Minerva, 1978, p. 514. Opera — continuă autorul — ,,are o viață a ei'', dar nu pentru că ar produce ,,un model superior și etern'', ci pentru că ,,se dirijează după un scop ales de creator'' dirijare posibilă întrucît *valoarea* este ,,un alt atribut caracteristic al operei'' (*ibidem*, p. 516). În sensul dirijării ,,după un scop ales de creator'', I. Teodoreanu scria :... ,,oamenii reali, transpuși în literatură, îți interzic putința controlului în ce privește eficacitatea lor, existența lor romanescă'' ; ,,sîntem, chiar creatorii celor mai pure ficțiuni, tributari vieții reale. *Materialul prim* e cel pe care ni-l dă viața din juru-ne... Dar acest material suferă o transformare, o transfigurare, atît de substanțială, încît el devine altul, proprietate suverană a creatorului'' (*Cum am scris ,,Medelenii''*, Studiu introductiv, ediție și text stabilit de N. Ciobanu, Iași, Ed. Junimea, 1978, p. 176, 174). Toate creațiile literare viabile ,,nu-și au un echivalent in viața reală. Ana Carenina e unică, fără surori pămîntene, doamna Bovary e unică, unic e Stavroghin. și unic Ivan Karamazov... Aceste personagii au unele trăsături împrumutate de la oameni ai vieții reale, dar sufletul lor, individualitatea lor, nu-i decît încarnare proteică a sufletului creatorului lor'' (*Ibidem*, p. 186). Parafrazîndu-l pe Horațiu («Dacă vrei să pling, trebuie să suferi mai întîi tu pentru mine»), Teodoreanu precizează : ,,Dacă vrei să creezi, trebuie să poți fi tu însuți tot ceea ce descrii, tot ceea ce apare în creațiunea ta... Cînd descrii un stejar, dacă tu însuți în acea clipă nu vei fi stejar... stejarul tău nu va exista'' (*ibidem*, p. 179).

[18] G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică, vol.* I, București, Ed. Academiei R.S. România, 1966, p. 31, 41.

[19] A. Fochi, *op. cit.*, p. 226, 228, 300.

[20] *Ibidem*, p. 300.

[21] *Ibidem*, p. 301.

[22] *Ibidem*.

* Ele rămîn în atenție însă pentru dezbaterea în jurul statutului și semnificației lumii mioritice, precum și în jurul principalelor interpretări (și răstălmăciri) ale baladei (îndeosebi ale finalului ei — ,,cadrul nupțial'').

[23] *Ibidem*, p. 409, 410, 420

[24] *Ibidem*, p. 420, 421, 422. De aceea, în folclor ,,orice act de reproducere devine implicit și un act de creație, echivalent (într-o încercare de a găsi paralelismele cît mai plastice) cu interpretarea actoricească; ce deschide noi perspective artistice într-un text anterior epocii noastre, de pildă'' (*ibidem*, p. 422).

[25] *Ibidem*, p. 377, 401.

[26] *Ibidem*, p. 437.

[27] *Ibidem*, p. 464, 465.

[28] *Ibidem*, p. 528.

[29] *Ibidem*, p. 528, 529, 530. Argumentînd ideea că *Miorița* este ,,o producție populară pozitivă'', autorul respinge, cu deplin temei, mitul ,,alegoriei morții'', precizînd că a căutat să redea baladei ,,locul de frunte pe care ea pe drept cuvînt și l-a cucerit printre producțiile poetice ale poporului nostru'' (*ibidem*, p. 530).

[30] *Ibidem*, p. 210.

[31] *Ibidem*, p. 211.

[32] *Ibidem*, p. 211—212. Ordinea ,,temelor'' și numărul lor sînt ,,în funcție de memoria și conștiința informatorului interpret, de formulele regionale ale complexului folcloric, de stadiul de evoluție în care se găsește textul în momentul culegerii'', țin, deci, de un factor subiectiv (individul) și un factor social (*ibidem*, p. 212). Analiza frecvenței temelor în diferitele variante, travaliu de referință pentru orice cercetare a *Mioriței*, ajunge la precizarea ,,că episodul central al baladei este *testamentul ciobanului*, el fiind nelipsit din toate variantele analizate. De aci concluzia că lipsa acestui episod din compunerea baladei înseamnă desființarea automată a ei... Celelalte trei episoade care compun balada au parcă rolul de a pune în lumină conținutul testamentului ciobanului'' (*ibidem*, p. 223).

[33] *Ibidem*, p. 223, 224.

[34] Gh. Vrabie, *Poetica Mioriței. Studiu stilistic*, București, Ed. Academiei R. S. România, 1984, p. 13.

[35] I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, II, București, Ed. Academiei R. S. România, 1985, p. 12. ,,Lume'' în sensul de ,,lume posibilă'', ceea ce ,,subliniază *actul de creație*, legătura și condiționarea dintre limbajul poetic și felul obișnuit de a vedea și modifica «lumea ca atare», consecințele reprofilărilor semantice și, în genere, ale tuturor

schimbărilor implicate în acest act” (*ibidem*, p. 12—13). După W. Kayser, „limba literară este eliberată de o anumită finalitate şi de referirea la realitate a limbii cotidiene. Obiectualitatea evocată de ea are un fel de a fi specific, iar limba cunoaşte structuri specifice” (*Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii*, Bucureşti, Ed. Univers, 1979, p. 473).

[36] I. Coteanu, *op. cit.*, p. 13. După W. Kayeer (*op. cit.*, p. 34), în raportarea publicului la un roman „domneşte o ciudată *coincidentia oppositorum;* pe de o parte dorim ca romanul să provină din fantezie, adică din forţa cea mai poetică (*ficţiune* este un termen de specialitate nimerit), iar, pe de altă parte, dorim totuşi verosimilitatea, realitatea, ba chiar «certificarea» celor povestite”. Poate tocmai acestei dorinţe i se opunea I. Teodoreanu atunci cînd scria: „Nu metafore. Nu oameni schiţaţi mai mult exterior, de fulgerul epic al unui fapt... *Oameni* construiţi pe de-a întregul, prezentaţi într-un plan de acţiune mai amplu... Stăpîn de oameni, ai mei, nu ai vieţii, pe care-i dau vieţii, fără să-i fi primit de la ea. Ce mîndrie, să poţi da bacşiş viaţă, acestei regine: viaţa... În acea clipă, nu eram stăpînit de amintire, ci de imaginaţie creatoare” (*Cum am scris „Medelenii”*, p. 167). Şi mai clar: ...„în nici un roman adevărat, personajiile principale nu-şi vor găsi echivalentul în fiinţe reale... Un personaj de roman nu e un portret, fizic şi psihic, obţinut prin descriere şi analiză. E un principiu generator de fapte şi comportări... Ori (sic!) un om real, există ca atare, nu în sine, ci în *raport cu un grup de oameni, în mijlocul cărora trăieşte*” (*ibidem*, p. 171).

[37] Dincolo de ceea ce în *Despre potrivirea cuvintelor* (*Arte poetice. Antichitatea*, culegere îngrijită de D. M. Pippidi, Bucureşti, Ed. Univers, 1970, p. 234 urm.), Dionis din Halicarnas punea ca „potrivire” care „nu este cu nimic mai prejos decît alegerea cuvintelor” (a căror combinare în enunţuri poate duce la o valoare nouă), termenul se află la G. W. F. Hegel: „die verkehrte Welt” (lumea pe dos) în istoria sub „viclenia raţiunii”, care constă „în faptul că lasă pasiunile să lucreze pentru ea, cu care prilej tocmai elementul prin care raţiunea ia fiinţă suferă pierderi şi vătămări” (*Prelegeri de filosofie a istoriei*, Bucureşti, Ed. Academiei R. S. România, 1968, p. 35).

[38] I. Coteanu, *op. cit.*, p. 11. Căci „în grai sălăşluieşte o forţă prin care ajungem la imagini noi ale lumii. Într-una din cele mai simple forme, această forţă apare în folclor, bunăoară în povestea *Basmul cu minciunile*”: «Privind peste cîmpii, văzui nişte ţărani care arau. Uitîndu-mă mai bine, văzui albina tatii înjugată ca un bivol la plug». De fapt, „lumea pe dos” este prezentă şi în opere moderne” *(ibidem)*.

[39] De sorginte modernă, prezent încă în opera lui Leibniz, conceptul de „lumi posibile” este reluat în forma semanticii „clasice” (de la Frege la Carnap) în „semiotica lumilor posibile” (Hintikka), apoi în noile elaborări ale lui Strawson, Kripke, Putnam în teoria referinţei. Aşa cum a precizat F. von Kutschera (discutînd despre „intensiuni”), „era ideea lui R. Carnap, aceea de a determina interpretările cele mai bogate informaţional astfel încît să stabilească valorile de adevăr ale propoziţiilor nu numai într-o lume, anume a noastră, lumea «reală», ci în toate lumile posibile. O lume *posibilă* nu este astfel de gîndit ca un cosmos îndepărtat, ci ca lumea noastră, aşa cum am putea-o privi dacă nu ar fi creaţia întocmai aşa cum este” (*Einführung in die intensionale Semantik*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1976, p. 23). În fond, discursul nostru se poartă „asupra conţinuturilor de fapt (Sachverhalte) posibile. Cum, după Wittgenstein, lumea noastră «este tot ce se petrece» («alles ist, was der Fall ist», *Tractus*, 1), adică mulţimea conţinuturilor de fapt existente efectiv, o lume posibilă nu este altceva decît o mulţime de conţinuturi de fapt posibile. Dacă se discută asupra lumii noastre, se discută asupra conţinuturilor de fapt care există; dacă însă e vorba de lumi posibile, atunci se au în vedere stări de fapt (Sachverhalte) posibile, adică stări de fapt care ar putea fie să existe, fie nu, dacă lumea s-ar putea privi altfel decît se petrece” *(ibidem)*.

Tema „lumilor posibile” a fost tratată în teoriile moderne ale semnificaţiei; pe lîngă largile posibilităţi de a înţelege semnificaţiile în termeni de intensiuni (iar „conceptul de semnificaţie” ca un „concept intensional”), ea duce la ceea ce s-a numit «realism exagerat» în semanticile destinate sistemelor modale. Căci „ceea ce pare să fie deosebit de problematic în discursul despre lumi posibile este relativizarea sau indexicalizarea ce intervine aci în determinarea lui «actual». Actuală este pentru noi lumea noastră; dimpotrivă, pentru locuitorii unei lumi posibile luate ca alternativă, lumea actuală nu este aceea a noastră, ci a lor” (E. Runggaldier, *Zeichen und Bezeichnetes. Sprachphilosophische Untersuchungen zum Problem der Referenz*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1985, p. 309). Poate tocmai de aceea, problema „lumi posibile” din „semantica lumilor posibile”, care a permis „o riguroasă distincţie între semiotica lexicală şi cea structurală” (B. H. Portee, *Possible Worlds Semantics*, în „The Monist”, vol. 60, No 3, 1977, p. 323) s-a discutat şi sub genericul „lumi imposibile”: nu putem invoca în toate împrejurările „lumi posibile”, întrucît, „aşa cum este înţeles în mod uzual”, termenul „constituie o monstruozitate metafizică”; chiar „lumile posibile” ale lui Leibniz „furnizează cazul clasic, argumentat pe larg, că acestea nu pot să fie «cele mai bune» dintre toate lumile posibile” (J. E. Felt, *Impossible Worlds*, în „International Philosophical Quartrly”, Vol. XXIII, No. 3, 1983, p. 251).

„Lumi posibile", termen funcţional pentru reconstrucţia modernă a semanticii (şi în teoriile moderne ale referinţei), rămîne astfel un concept deschis, alături de intenţionalitate şi obiectualitate (din elaborările fenomenologice), oferind o bază pentru înţelegerea statutului „lumii" din opera de artă şi pentru o ontologie a umanului. Pentru punctul de vedere al lingvisticii: Em. Vasiliu, *Preliminarii logice la semantica frazei* (Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, îndeosebi precizarea: „lume posibilă" ca alternativă la „lume reală" şi „adevărat *în toate lumile posibile*" (deci nu numai în cea reală) (*ibidem*, p. 128, 133).

[40] Al. Dobre, *Folclorul „taberei militare". Cîteva observaţii în legătură cu motivul liricoepic; „Un'ţi-a fost soarta să mori"*, în „Revista de etnografie şi folclor", tomul 26, nr. 2, 1981, p. 189. Prezentînd variantele acestui motiv, autorul ajunge la sublinierea „identităţii, cel mai adesea pînă la similitudine " a lui „cu celelalte variante ale motivului mioritic"; mai mult, „atitudinea în faţa morţii, proprie motivului mioritic, capătă noi valenţe estetice şi filozofice prin atitudinea creatorului popular faţă de război" *(ibidem)*. Acest motiv constituie, de fapt, „o etapă determinată istoric" a dezvoltării şi evoluţiei „marelui motiv mioritic" (*ibidem*, p. 190). Deci, *Mioriţa* — operă deschisă!

[41] M. Eliade, *op. cit.*, p. 227.

MIORITZA EN TANT QU'INSTITUTION DE VALEUR ET FORME DE VIE

«L'univers mioritique» dans la perspective de la philosophie de la culture (II)

Résumé

La deuxième partie de l'étude consacrée à une interprétation philosophique de ce chef-d'œuvre du folklore roumain continue de développer la thèse de *Mioritza* en tant qu'institution de valeur et forme de vie, en proposant, pour la compréhension de «l'univers mioritique», un modèle en accord avec la conception (quasi-unanimement acceptée dans les études de folklore) de la ballade en tant qu'*œuvre ouverte*, unité dynamique *sui generis* dans la grande diversité de ses variantes. Quoique pluralisée (quant à la forme d'expression et à la signification même), les variantes, loin de morceler le tout de la ballade, gravitent autour d'un motif central — «le motif mioritique» —, pareil au mouvement des planètes autour du soleil, engendrant plus qu'une simple signification ; chacune des variantes reprend le motif central mais, dans une institution de valeurs bien délimitée. Dans chacune de ces pluralisations, la ballade constitue son unité — totalité —, forme-ballade et «univers mioritique» à la fois. Loin d'être un modèle pré-existant dans les différentes variantes, «l'univers mioritique» s'institue, avec chaqune reprise de la ballade, dans un contexte déterminé.

Cet univers signifie plus que l'univers d'une histoire quelconque, mais il ne peut être significatif que par un univers historiquement configuré (l'univers d'une culture, d'une spiritualité). D'où la possibilité de comprendre «l'univers mioritique» dans cette «différence ontologique» : cet «univers» est l'être d'un étant et sa présence prend la forme d'une œuvre, notamment *Mioritza*, en tant qu'institution de valeur et forme de vie.

COLINDA *MĂ LUAI, LUAI* – UN UNIVERS DE REPREZENTĂRI SIMBOLICE

MARIN MARIAN

Colinda de față, numită generic *Mă luai, luai* — după primul vers cu care debutează întotdeauna —, este una dintre cele mai răspîndite și specifice elaborări poetico-muzicale de pe teritoriul Transilvaniei (zona centrală a cîmpiei) și, astfel, una dintre cele mai reprezentative piese pentru repertoriul colindei transilvane [1]. Datorită obscurității manifestate în țesătura textului său, formei și structurii muzicale relativ fixe, cît și a conturului melodic și ritmic propriu și aproape identic, unic și invariabil pe întreaga arie atît de largă de extensiune, exegeza literar-folcloristică și etnomuzicologică a trecut ușor peste această piesă, mărginindu-se la efectuarea unor considerații superficiale, prejudicioase adevărului epistemologic, impunîndu-și prejudecăți metodologice care au determinat fie ignorarea sa, fie integrarea ei forțată și exclusivă în repertoriul de șezătoare [2] (în ciuda realității etnologice a prezenței sale cu preponderență în genul colind), ori chiar nerecunoașterea autenticității și specificității sale autohtone. Melodia, evoluînd uneori dinspre giusto-silabic bicron către sistemul ritmic apusean prin valori punctate (♩. ♪ în loc de ♩ ♪), a fost chiar suspectată, pe alocuri, de o origine și influență cultă ori semicultă, de asimilare relativ recentă în folclorul românesc [3]. Nu vom angaja aici o polemică cu toate aceste opinii, dar credem că pentru cunoscătorii „cazului" *Mă luai, luai*, investigația ce urmează va fi elocventă pentru a se impune ca un punct de vedere ce reclamă reconsiderarea mult mai atentă a acestei piese care ocupă un loc special, incomparabil în realitatea folclorică, —atît cantitativ —prin numărul variantelor și răspîndirea geografică —, cît și calitativ — prin structura sa muzicală proprie, prin hieratismul, unicitatea și bogăția conotativă a textului poetic, prin rafinamentul artistic general, prin subtila și arhaica notă ideatică și de spiritualitate pe care a încifrat-o reflecția sa muzical-poetică, prin valoarea și semnificația sa culturală și etnologică.

Straturile succesive de semnificare simbolică ce au intervenit suprapunîndu-se și, astfel, condensînd într-un singur loc poetic imagini de o redutabilă vîrstă pentru istorie și de o adîncă importanță pentru gîndirea străveche, determină aci un fapt de transsimbolizare, de semnificare ascunsă în semnificare. Dezocultarea acestuia ne impune operația degajării și deconspirării acestor straturi, delimitînd semiologic un plan *denotativ* al narațiunii cîntate și un altul *conotativ*. Hermeneutizarea primului este elementară și necesară, fiind reclamată de hieratismul general al textului semnificant. Chiar dacă îi vom oferi acestuia o diversitate de alternative interpretative și de asociații, în final va putea fi ușor sesizată organicitatea și convergența tuturora. În timp ce al doilea nivel, deschizînd către un univers de reprezentări posibil (a fi) corelate unor sintagme universale de creativitate spirituală, constitutive spiritualității umane pe treapta arhaică a culturii, va putea deveni mai ușor accesibil și abordabil prin intermediul analogiilor la care vom apela.

Firul narativ desfășoară la persoana întîi singular istoria fetei ce găsește întîmplător o floare „de rai''. Ruperea și reținerea florii determină apariția unui personaj masculin și declanșarea unor fenomene tectonice și atmosferice tulburătoare ; fata interiorizează dezlănțuirea, transformarea mediului natural și o însoțește cu senzații de vertij și leșin, durere bruscă și puternică nemotivată, mărturisind apoi fie presentimentul, fie dorința, fie iminența morții proprii. Pînă acum, i s-au decretat adesea funcționalismul și semantismul piesei ca indescifrabile[4] și, remarcîndu-i-se aspectele și apropierile funebre pe care le manifestă uneori, o clasificare a colindei românești, după criteriul tematic, a apreciat-o și indexat-o drept „seceriș funest''[5], denumire interpretativă care s-a impus imuabil. Interesantul fapt al împrumutării melodiei sale textelor de *Miorița*, ca și relevarea elementelor comune și afinităților structurale existente între cele două teme *(Miorița* și *Mă luai, luai)* au generat observații fecunde în etnomuzicologie[6], dar în filologie au fost comentate prea des pe linia limitării sensurilor la acelea funeste și lugubre, primar înțelese[7]. Și toate acestea —, deși încă demult fusese demonstrat că o *colindă de mort* (cum apare utilizată uneori și *Mă luai, luai* de către colindători) reprezintă *valorizarea* specială a unei piese chiar lipsite de orice trimiteri funeste[8]. Fiindcă o observație ca aceasta din urmă adeverește și legiferează *coincidența opozițiilor veridice*, adică îndreptățește și autentifică posibilitatea ca descrierea, denotația sau planul semnificant să dețină o semnificație (atribuită) total opusă celei aparente, nu vedem de ce, în cazul nostru, nu ar fi egal justificat și posibil și faptul opus și anume, ca o piesă cu trimiteri funeste, oricît de evidente și clare — cum reușește adesea să fie și *Mă luai* —, să joace roluri contrare aparențelor denominative și, totodată, să își aibă sorgintea nu în genuri și ocazii funerare. ci în cu totul altele, în care aspectul funest și funebru să nu fie decît auxiliar și alegoric. În colinda noastră niciodată elementul funest-funebru nu este explicit și irefutabil ; moartea (reală a) eroinei nu are loc (este o „moarte *fără vreme*''), expresiile care o invocă reflectînd doar starea psihologică subiectivă a acesteia, stare obținută sub puternice și nelămurite senzații emotive. Aspectul fatidic și tragic al relatării este deci interpretabil, stă adică la îndemîna demersului de explicare și ne permite foarte bine atît să-l ignorăm, aproape, sau să-l demascăm ca aparent și metaforic, cît și să ne prevalăm de el la modul (său) propriu, socotindu-l semnificativ într-un grad înalt. Faptul că „moartea'' de care se vorbește în textul nostru pare una anticipată și idealizată, și fiindcă ea este fixată într-o zi sacră[9], ne întărește certitudinea că avem de a face, în fond, cu o *moarte ritualică*, ale cărei semnificații transced radical sensurile comune ale funestului, sfîrșind a funcționa ca inițiatice și propițiatorii.

Din punct de vedere formal (structuralist) piesa este construită din episoade — deși bine articulate — ușor delimitabile și foarte bine echilibrate substanțial (4—6 versuri fiecare). **I** (cel mai bine standardizat) indică gestul, timpul, recuzita vestimentară și sensul deplasării (4 v.), ⊞ scopul deplasării (⊞ 2 v.) ; **II** : declanșarea acțiunii și a „conflictului'' ; **III** : apariția personajului masculin („victimizarea'' fetei, eventual dialog, replica fetei) ; **IV** : dialog (real sau imaginat) fată — mamă, confidență și explicație, rezumarea (subiectivă), rememorarea întîmplării ; **V** : plecarea după leacuri ; **VI** : recunoașterea (finală) a situației dramatice, aprecierea (funestă a finalității evenimentului. Cu o rigurozitate proprie, în general, doar descîntecului, conținutul colindei noastre este alcătuit numai din *formule*[10] ; studiul polivalenței simbolice a semnificațiilor *lor* ne apare de cea mai mare optimitate.

Mă luai, luai/ Joi de dimineață/ Cu rochia creață/ Sus pe lîngă rîu/ Cu secerea-n brîu/ La holda de grîu"[11]. Singurul gen în care mai apare, curent și caracteristic, o atare formă de narare (persoana întîi singular) este acela al descîntecului[12]. Ca și-n colinda noastră[13], în descîntece se povestește evenimentul fortuit prin care s-a abătut răul asupra insului (în cauză), cu deosebirea, însă, că, în timp ce în descîntec evenimentul este presupus a fi avut loc și a fi acționat ca o cauză asupra căreia se revine pentru a fi înlăturată, des-legată, în colinda noastră, ca în genul colindei în general — avînd funcția (ca ***acțiune***) exact contrară descîntecului : aceea a făuririi unei legături de condiționare, a menirii și atragerii unei cauze — , evenimentul este unul dorit, adus prin narare, *sortit*, provocat (în modul indirect, al tehnicii specifice proiecției mitice) să se-ntîmple. Cu deosebită subtilitate, rostirea românească a acordat stării verbale reflexive „mă luai" un sens mult mai adînc decît acela pe care l-ar fi pus în joc verbele *a pleca* sau *a merge* (fie ele la același perfect simplu). Renunțînd la precizia și limitarea semantică — dispoziții pe care le probează aparent sinonimele „am plecat/plecai" sau „m-am pornit/pornii" — , forma aleasă deține un plus de nuanță, sugerînd și însemnînd implicarea totală a persoanei. ***M-am luat pe mine însămi*** vrea parcă să spună eroina, moment în care mișcarea pe care o surprind cuvintele ei din text nu mai este una de parcurgere a unui spațiu rectiliniu și uniform ; termenii folosiți interiorizează, asimilează oarecum psihismului acest gest de mișcare fizică. Simlpul act de deplasare devine astfel unul calitativ diferit, deplin umanizat, unul de conștiință : căci omul nu „merge" doar pur și simplu sau „pleacă" ; el *se* duce, adică *se ia* — pe sine insuși (!), integral — și *se duce*. În colinda noastră, această punere autogenă în mișcare n-ar fi putut fi exprimată și redată mai elocvent prin vreo altă formă verbală. Drumul fetei este *ocazionat* de un scop practic, dar *motivat* de unul simbolic și ritualic, iar narațiunea se folosește de detaliile unui eveniment biografic, ale unui incident din viața și activitatea agricolă a unei reprezentante a mediului folcloric, depășindu-le. Subiectul, îndepărtîndu-și orice elemente care ar putea identifica un caz real și singular, reproduce, impune și reactualizează un gest paradigmatic, un simbol a cărui consistență e puternic sugerată încă de la bun început prin sintagmele expresiilor din primele versuri.

Judecată în contextul vieții folclorice tradiționale, pornirea fetei la drum într-o astfel de zi pare cu atît mai curioasă cu cît ea se face cu motivația îndeplinirii unei munci agrare, bine știut fiind faptul că joia sînt interzise — îndeosebi pentru femei — orice activități productive[14]. Interesant este însă că „ținerea joii" se face avînd în vedere și pedepsele pentru nerespectarea interdicțiilor ergonomice corespunzătoare ei (adversități climatice și atmosferice[15], nefavorabile și terifiante, „junghiuri și săgetături", „fulgere și trăsnete", „boală-n oase și urît în casă"[16]), bine ilustrate în colinda noastră prin senzațiile pe care le va simți și declara eroina. Mai mult însă decît fatidica iminență a unei pedepse fizice (naturale) și moral-psihice, așa cum ne vom convinge, orice aspecte maligne, fatale chiar, care se vor înregistra nu au aici înțelesul de consecințe (punificatoare și vindicative), ci de experiențe inițiatice, indispensabile fiindu-le, deci aspectele agresive și agasante care marchează trecerea dintr-un regim existențial în altul. Tot „Într-o sfîntă joi de dimineață" se începe foarte adesea și actul de arare—semănare—secerare—facere a pîinii de către „bădica Traian", eroul hiperbolei exemplare din plugușoarele noastre. Avem și în acestea absența oricărei idei de prohibiție legate de ziua amintită și a restricției cunoscute în calendarul (folcloric-tradițional) cotidian, tocmai fiindcă, *coincidentia oppositorum*, *întîmplările paradigmatice narate de colinde* (sau plugușor ș.a.), semnificative și exemplare, sînt *originea* sărbătorii sabatice (nonergonomice), ele *stau la originea calendarului* sacramental celebrant. Tot pentru o „joi de către seară" se plănuiește, la un moment dat, împlinirea uciderii ciobanului mioritic [17], ceea ce trimite iarăși către sensul împlinirii unui act ritualic ori al consacrării și îndreptățește actul de omorîre. Pornind deci la drum într-o zi consacrată în mod special femeilor, ziua în care — în creațiile folclorului românesc — au loc istoriile mitice cu finalități sau trimiteri maritale și maternale, iar în viața socială a culturii, populare toate evenimentele festive de natură nupțială și matrimonială [18] eroina noastră va trece totuși prin experiența violentă a unei morți simbolice, cu finalități pozitive și autentificatoare, revelatoare. Ca a patra zi a săptămînii, joia corespunde zilei în care, conform genezei biblice, Dumnezeu a creat Soarele și Luna avînd scopul explicit „să despartă ziua de noapte", să cîrmuiască ziua și noaptea și să despartă lumina de întuneric" [19]. Plecată în zorii zilei, cînd lumina și întunericul conviețuiesc încă nedespărțite, eroina noastră se introduce în/și reface situația unui gestant haos primordial și reușește să valideze astfel acest moment ca pe unul benefic acțiunii exemplare și creatoare [20], adeverindu-și totodată actul său ca exemplar și creator. În legătură cu joia, prin intermediul istoriei biblice ajungem în relație cu simbolismul astral, ceea ce constituie pentru noi elementul de legătură între semnificația prenupțială și simbolistica antropologică a Soarelui și Lunii în folclorul nostru. Cele două astre, „create" ca să despartă (în Biblie), „despărțite" ca să nu procreeze (în folclor) de către demiurg, lumina și întunerecul, opuse ziua și noaptea dar unite în zori sau amurg, aspiră la contopirea primordială și constituie astfel imaginea bărbatului și femeii în unire, a împlinirii erosului [21]. Și de aceea formula „joi de dimineață" constituie garanția și germenele finalității erotic-nupțiale a istorisirii din *Mă luai, luai*. Îmbrăcată „cu rochia creață", adică cu veșmîntul de sărbătoare, care va deveni unul inaugural, rochie de nuntă, eroina este clar pregătită deci pentru un act deosebit, inițiatic. Acel „de dimineață", precizînd și specificînd *momentul inaugural*, cel în care are loc orice act mitic, orice gest simbolic, punea astfel protagonista în condiția de a fi institutoarea unui act mitic, a unei istorii simbolice; *dimineața*, determinînd un spațiu primordial nediferențiat, amestecul preformalului, momentul pornirii la drum o așază pe eroină de la bun început în situația reiterării unei întîmplări arhetipale, sacre. Întrucît toate istoriile mitice trebuie să se identifice cu și să se integreze în actul primordial al cosmogoniei [22] declanșate o dată cu primul răsărit de soare, o dată cu combinația generică a principiilor gestante de noapte și zi, de întuneric și lumină ale aurorei, „joi de dimineață" obligă identificarea și afilierea subiectului (pe care îl introduce unui scenariu mitic. Dacă *dimineața* reprezintă deci un topos universal consacrat în folclor, simbolizînd starea primordială, situația inițială a cosmogoniei, invocarea sa aici, la începutul narațiunii noastre, fixînd momentul desfășurării subiectului, deconspiră și întărește o dată în plus planul narativ ca pe unul simbolic, identificîndu-l cu metaforizare a unor principii simbolice transpuse în realitatea umană ritualizată.

Drept pentru care, așa cum drumul eroinei urcă („Sus pe lîngă rîu") și interpretarea noastră trebuie să se îndrepte către izvoarele poeticii și gîndirii mitice ; ori, cum descinge ea către cîmpie („Jos pe la fîneață") trebuie să vedem povestirea drept concretizarea și în-scenarea, dramatizarea și reprezentarea unor teme și motive ideatice aparținînd gîndirii mitologice, adăstînd asupra textului („Pă din jos de rai", „Pă din sus de rai", „Tot pe lîngă rai") [23] în orizontul fenomenologiei simbolului. „**Da io ce-mi aflai/ O floare de rai/ Crescută pe plai./ De jos o luai/ De colb o suflai/ Și-n sîn o băgai/ Și gîndii, gîndii/ Nimeni nu mă vede**") [24]. Gestul punerii, al ascunderii unei flori la piept are întotdeauna — în lirica populară — sensul inițierii și tăinuirii unei iubiri, dar și scopul atragerii și amplificării ei. Iar aflarea unei flori ieșite din comun (excepționalitatea și excelența sînt atributele sacrului !) o pune pe eroină într-o altă situație rituală : aceea a culegerii în secret și a păstrării și purtării sale tainice[24]. Prezența elementului fitomorf în declanșarea și constituirea conflictului acțiunii nu este întîmplătoare și nici marginală, ci esențială : ea este datorată autorității și eficacității simbolice rămase (florilor) din vechiul cult al plantelor, care le considera pe acestea deținătoare ale unor principii vitale, proteice și demiurgice [25]. Atît de familiare colindelor noastre, florile de măr, ce adeseori „ning" și „viforăsc" cuplul domestic în somn, sînt totdeauna fertilizatoare și *astfel* — grație simbolisticii lor — aducătoare de noroc, prosperitate și bucurie. Ele amintesc de prezența colindei în cadrul unui cult și ceremonial pe care, de altfel, este posibil să-l fi constituit ea însăși, dîndu-i conținut ; un cult și ceremonial care, desfășurîndu-se la începutul primăverii, cînd natura se reînnoia și reîncepea anul agricol, era consacrat firesc vegetației, florilor cu deosebire [26]. În cazul colindei noastre floarea miraculoasă își manifestă puterea magică ca pe una constînd în proprietatea polenizării [27], a fecundării, așa încît avem de-a face, în fond, cu expunerea metaforizată a primei experiențe erotic-sexuale a femeii : pierderea virginității (deoarece relația floare-feciorie este intimă și caracteristică sexologiei populare și terminologiei sale). Revelația pe care fata o dobîndește mai departe, cea pe care noi o putem înțelege apreciind stările sale psihologice și fizice exprimate, poate fi chiar aceea a conștientizării faptului că este însărcinată. Ea va mărturisi mamei : „**Că m-o apucat/ Junghi fără durere/Moarte fără vrere**" (*„Junghiuri m-o cuprins/ Junghiuri cu durere/ Moarte fără vreme", Niște junghiuri rele/ Tomna păstă șele"*) ; boala, teama, rușinea, un sentiment apăsător și un complex de vinovăție în legătură cu accidentul suferit făcînd-o să exclame : „**Știu eu ce mni-i leacu/ Pînza și bumbacu/ Tri scînduri de brad/ Și-o cruce la cap/ Patruzeci de cuie/ În copîrșeu mă puie**" [28]. Același *eufemism erotosexual* pe care-l realizează elementul floral aici [29], în vechime era îndeplinit și în cadrul ophiolatriei, larg dezvoltate la traco-daci [30], a căror mitologie privea fecunditatea și fertilitatea umană și naturală. Șarpele — simbol sexual mult mai activ și totodată geniu teriomorf al vegetației — era utilizat aici întocmai ca floarea din colindă (identitate cultualistă și deci și simbolică), în cadrul unui rit de inițiere a tinerelor femei care îl introduceau în sîn, încercînd apoi senzația unui leșin provocat de impresia mușcăturii veninoase, act funest, deci (de moarte simulată), cu simbol fecundator și cu finalitate fertilizatoare (exultînd și favorizînd regenerarea și renașterea) [31]. Există variante în care, povestind mamei întîmplarea, fata invocă abia acum apariția unui tînăr păstor de întîlnirea căruia ea leagă starea sa contradictorie, adică primul moment al inițierii erotice. Bărbatul apare, așadar, în acest caz, numai în imaginația, în interpretarea fetei, în clișeul pe care îl reconstituie și în explicația pe care o dă după consumarea straniei scene. Posibila prezență în piesa noastră a acestei ciudate gravidități (desigur simbolice și, *de aceea*, neclară), în a cărei provocare elementul gestant masculin este abia sugerat sau mai precis spus apare eufemizat, substituit de planta miraculoasă și fertilizatoare (Ion intervenind uneori oarecum pentru a salva fata căreia îi venise rău, ducînd-o la mama sa, iar adeseori întreg episodul III lipsind), trimite în modul cel mai direct la arhaica credință în fecundarea și nașterea prin partenogeneză (gynogeneză) spontană. Procesul acesta aparținea Gaiei (Rhèia/ Cybele) sau Mamei Pămînt, antropomorfizări și divinizări ale elementelor și principiilor universale și naturale (sau ale naturii), cărora, în vremea religiilor neolitice și antice, orice femeie la vîrsta maturității li se identifica, atașîndu-și propriul destin marelui mister al vegetației [32]. Protagonista colindei noastre trăiește experiența unei inițieri fortuite ; cu oricîtă camuflare și originalitate s-ar realiza narațiunea, ea totuși reia și releagă numeroase fire de ideatism și simbolism cu cele universale și canonice pe care le tatonează și în a căror origine se întrevăd, pînă acolo încît recuperarea semnificației actuale a piesei rămîne blocată în afara relevării acestor înrudiri și solidarizări. Ne referim la acel ideatism și simbolism aparținînd gîndirii și cultualității arhaice, constitutive spiritului uman revoluționat de agricultură, care apropiau femeia în ceasul adolescenței de prototipul pe care îl și reprezenta în planul uman: Pămîntul zămislitor, mama universală (Magna Mater, Mater Genitrix, Terra Daciae, Diana Regina etc.) [33]. Și dacă ne reamintim și faptul că în imagologia și mitografia arhaică (comunicată prin greci și romani) Pămîntul, prin mijlocirea personificării și nominalizării divine a acestuia, era reprezentat printr-o femeie ținînd în mîini un bucium [34], exact așa cum Maica Domnului — reprezentanta tot a aceleiași deificări telurice [35] — apare în descîntecele românești [36], atunci tînăra noastră protagonistă, care se identifică la un moment dat cu această divinitate [37], sau care trîmbițează ea însăși în sau cu ajutorul florii de rai (!) [38], la fel ca însăși floarea care — cel mai adesea — singură „Prinse-a trîmbița'', își revendică (amîndouă, fata și floarea) în totalitate caracterul unui simbolism chtonian.

Prezența unor semnale sonore aerofone, de „trîmbițare'' sau „buciumare'', ne apare firească și eficace (în plan simbolic), deoarece ne este cunoscută din descîntecele de dragoste și de frumusețe, cărora ea le este familiară. În cadrul lor, primind sau luînd în mînă „Bucium (fluier/trîmbiță) de aur'' și sunînd, fata își adună sentimentele amoroase și admirative ale tuturor celor ieșiți în cale, își atrage atenția și dragostea flăcăilor, își facilitează, provoacă și asigură, deci, succesul în dragoste [39]. În colinda noastră noastră, drăgăstosul păstor va apărea brusc nu numai la vederea gestului de rupere și ascundere a florii erogene *(„Meghiș m-o văzut/Ion de la munte'')*, ci adeseori la însăși chemarea semnalelor sonore emise de ea **(„Floricica craiu/ Prinse-a trîmbițat-o”), „Floarea buciumară/ Cine-o auziră?/ Ion de la munte”)**. Acesta o îmbrățișează sau o sărută sau doar o prinde pe fată de mînă, producîndu-i senzația dureroasă de junghiuri sau friguri. În momentul în care narațiunea introduce acest personaj (masculin) viril — prezența sa impunîndu-se oricum, deoarece, așa cum am văzut, dacă nu este explicită, ca în ultimul caz, ea este cel puțin presupusă, justificînd și, astfel, susținînd cu mai multă concretețe ideatica planului narativ — putem stabili o relație cu altă reprezentare veche și situație culturală originară, în cadrul căreia gîndirea mitică punea pe tînăra fată în fața refacerii, reprezentării unui scenariu mitic, rolul ei social procreativ fiind din nou asemănat celui fecundator și germinativ natural, în speță agrar. Scenariul (dramatizat) la care trimite textul nostru era fie acela care, la greci, ritualiza hierogamia dintre Zeus — „cerul cu mișcările atmosferice”, „eterul”— și Semele — personificare divină a pămîntului —, fie un altul ce ritualiza întîlnirea oricărei tinere fete pe cîmpul reavăn cu fiul Semelei, *Dionysos orthos*. Exact asemeni fetei atice, inițiată în sacralitatea și finalitatea procreativă a fecundității prin vederea și atingerea lui Dionysos orthos, sau celei care asista la actul prin care o preoteasă — reprezentanta zeiței tutelare : Demeter/Chtonia, „Maica grîului”, zeița vegetației și a agriculturii, substituentă a vechii Gé/Gaia—oficia alegoria hierogamiei divinității chtonice și vegetal-agrare (unirea sacră dintre Demeter și păstorul Iasion), tot așa și eroina din colinda contemporană își rememorează întîmplarea trăită prin intermediul unor elemente care reactualizează și identifică o istorie arhetipală, mitică. În felul acesta ea devine fie Semele urmînd astfel a naște pe Dionysos, adică vegetația printanieră, „agricultura care se naște”, fie Demeter, patroana vegetației, producției cerealiere și agriculturii, urmînd atunci a naște pe Plutos („Bogăția”, stăpînul comorilor chtoniene, zeul belșugului) ; toate acestea, deoarece eroina este neofita sau mysta care se substituie divinităților sale simbolic patronimice, protectoare a funcțiilor sale, care reeditează situația, drama unui scenariu arhetipal, sacru, în timp ce Ion poate fi omonimul simbolic al lui Zeus atmosfericul, eteric și celest, deoarece el apare ca o ipostază uranică înaintea fetei, de undeva de sus, coborîtor de la munte, solar prin profesie [40], fiind atras de rezonanța cosmică, tulburarea atmosferică și mișcările terestre ce se produc la semnalul florii, desacralizînd și identificînd astfel în persoana sa prototipul mitic suprem. Ori el mai poate fi și Iasion sau Dionysos orthos (principiul fecundității masculine) [41], care se revelează fetei pentru ca aceasta să realizeze, să conștientizeze principiul pe care ea însăși îl reprezintă și perpetuează în planul uman : fecunditatea naturii, pămîntul gestant și vegetația [42]. Întîlnirea celor două personaje din colindă, încărcate de valențe atribuite și conotații mitice polare, trimite la ideea valorizării actului sexual ca o contopire a cerului cu pămîntul sau ca reprezentare a unirii zeului uranic (sub forma ploii, umbririi sau a altor panspermii eufemizate) cu zeița teluric-chtoniană într-un *hieros gamos*. (Ideea acestei asocieri, cunoscută și practicată pretutindeni [43], dădea scenariul central și altui cult cu care spiritualitatea strămoșilor noștri traci s-a aflat într-un apropiat contact : cel al Cabirilor, celebrat în insula Samotrake [44].) Cît despre relația *eros-activitate agrară*, și ea una universal stabilită, constitutivă spiritului uman arhaic [45], este intimă și folclorului românesc unde dihotomia sexelor apare adesea pusă în relație cu diviziunea socială a muncii [46]. Respectiva relație a mai fost recunoscută ca una ce se evidențiază elocvent cu prilejul suprapunerilor stabilite între cîntecul ceremonial de seceriș și acela de nuntă [47]. O legătură simbolică directă a făcut ca perioada celor mai importante inițieri și rituri feminine, corespunzătoare *zodiei fecioarei*, să coincidă cu culminația travaliului agricol : secerișul, seceratul (recoltarea cu secera) rămînînd o activitate specific feminină, ca femeile să joace rolul prim în cadrul festivităților cerealiere. Datorită proprietății grîului de a simboliza rodnicia, belșugul (*povestea pîinii* din *Plugușor* concentrează și semnifică întreaga prosperitate existențială de pe parcursul unui întreg an) și feminitatea *ca rodnicie*, datorită calității seminței (de grîu) de a simboliza principiul gestației (a se vedea sensul risipirii boabelor o dată cu orația de nuntă, cu colinda și cu urarea de An Nou etc.), a ajuns ,,spicul grîului'' sau ,,floarea grîului'' la demnități sacrale de prim rang, ca de pildă pe scaunul supremei instanțe a ,,raiului'', la judecata ,,florilor-miroaselor'' (,,ce le-au purtat fetele''!), la verificarea și cîntărirea împlinirii existențiale creatoare și procreatoare. Datorită proprietății seminței de a naște plantă a ajuns grîul simbol resurecțional și eschatologic [48]. Iată poate și pentru ce o variantă a colindei *Mă luai* sfîrșește prin a dezvălui oarecum rolul ei de alegorizare a misterului și exemplarității bobului de grîu, sfîrșind printr-o apoteoză cosmică și confirmînd spicul plin de rod drept o adevărată epifanie ; nuanța de mesianism pe care o aduce aici, desigur (tîrzia) contaminare cu simbolismul astrului evanghelic întărește acest înțeles : ,,*Holda n-am gătat/Că s-a arătat/Stea la răsărit/Mîndră de argint./Steaua cum lucia/Holda se pleca/Bobu jos cădea/Holda-n loc creștea/ Holdă gălbioară/Spic greu de secară/Holdă lîngă rîu/Cu spic greu de grîu*'' [49]. Luînd astfel în considerare — ca pe o temă esențial semnificativă — faptul că secerișul constituie cadrul și motivul ce prilejuiește întîmplarea din *Mă luai*, trimiterea imediată și întreagă ce ni se impune este aceea relativă la acele rituri agrare panelene cărora Thesmophoriile și, îndeosebi, Misterele de la Eleusis le-au dat expresia și instituționalizarea cea mai înaltă și venerată [50]. Relația dintre narațiunea colindei în discuție și reprezentările dramelor sacre din cadrul acestor forme cultice, evidentă și obligatorie, se manifestă sub multiple aspecte, concentrînd ca elemente comune atît pe acelea de simbolistică și mitologie, cît și pe acelea de ritualistică și ceremonialitate.

Mai întîi, cele mai frapante apropieri și atingeri narațiunea colindei noastre le prezintă cu mitul răpirii Persephonei-Kore în infern [51], așa cum este acesta relatat de Homer *(Imn către Demeter)* [52]. Plecînd la drum cu scopul unic și expres de a termina seceratul holdei, eroina colindei apare ,,cu secerea-n brîu'' sau (în singura variantă octosilabică cunoscută nouă) ,,Cu secerea maichi-n brîu'' [53], trimițînd la imaginea Demetrei care era impusă și reprodusă în mitografia greacă drept cea care ,,poartă secere de aur'' [54]. Zeițe (*personificări* — le numește J. Frazer) ale grîului, Demeter și fiica sa Kore sînt ilustrate în iconologia antică purtînd snopi de grîu în mîini și cununi de spice pe cap [55] (întocmai cum se împodobesc și româncele în ceremonia cununii de la seceriș). În mitul eleusin, Persephone, cea care va deveni *zeița florilor și a fecundărilor*, află pe cîmp un narcis, floare aparținînd divinităților infernale, plantă prin excelență funestă deci, de care, fiind atrasă, este de fapt atrasă de realitatea lumii infernale. Culegerea ei determină deschiderea bruscă a porților subpămîntene și dă ocazia lui Hades s-o răpească și s-o coboare-n regatul său, unde-i va fi soție. În colinda noastră ,,floare de rai'' are exact aceleași funcții, deoarece în cîntecele rituale de înmormîntare florile raiului apar ca plantele specifice ale plaiurilor lumii de dincolo [56], o dată cu floarea de rai fata intră în contact cu lumea cealaltă, a morților, și apariția spectaculoasă și terifiantă (,,*Ruja trîmbița/Dealuri despica*'' [57]) a lui Ion — a cărui ivire înspăimîntătoare și comportament violent o determină pe fată să recurgă la o unică și consecventă apostrofă : ,,Fugi *cîne* din față'' dar și ,,Fugi cîine *cu fată* (!?)/Nu mă strînje-n brață'' [58] — este determinată prin același mod de magie simpatetică ce a determinat și apariția infernalului Hades înaintea Korei : ruperea florii din lumea de dincolo, care, ca *pars pro toto*, cheamă asupra fetei întreaga realitate a lumii de dincolo [59]. ,,Floricica craiu'' din colindă [60] aparține ,,craiului'' (cum e numit Hades la Homer) și această floare pare a-i aparține de asemenea lui Ion din colindă tocmai fiindcă fata se ferise de la început și rupsese floarea cu teama și grija de-a nu fi surprinsă chiar de către el („Mă pîndii, pîndii/Ca să nu mă vadă/Ion de la munte"). Supranumit în colindă întotdeauna „Cela cu oi multe" („Cel cu uoi mai multe"), acest Ion este tocmai ființa numită în mitografia antică „Craiul cu mulți supuși și oaspeți" [61] : Hades. Atributul de *mari stăpîni*, *mari proprietari*, comun amîndurora, este cel care îi apropie și identifică, pune un semn de echivalență simbolică și corespondență semantică între cei doi. La aceste semnalmente adăugîndu-se, de cîteva ori, „Și cu zîle scurte" în caracterizarea lui Ion [62], se accentuează astfel calitățile postume și realitatea funebră (infernală) a existenței sale. Deși în treacăt, colinda descrie apoi senzațiile fatale datorate acestei veritabile *răpiri în infern* [63] — de tipul aceleia suferite de Kore — de către seducătorul și cuceritorul Ion-Zagreus [64]. Chiar mai aproape de realitatea metaforică, mai denudată de concretitudinea parabolică decît însuși mitul antic, colinda noastră indică faptul clar că sîntem în preajma unui rapt simbolic, ale cărui semnificații inițiatice sînt cele care dau în fond conținutul experienței (figurative) erotice și prenupțiale [65]. Aceste semnificații nu sînt numai inițiatice însă, potențate de motivul experienței agresante, morții violente și al separației de mamă, elemente care, cu deosebire în riturile puberale marchează schimbarea regimului existențial [66]. Prin motivul erotic, prenupțial și, îndeosebi, prin acela fatidic și funebru sau al hemoragiei[67], se face vizibilă aici și semnificația *sacrificială*, și ea originară cultualității agrare [68].

În scopul recuperării de sub implacabilul care pare instalat, și care este declarat, mama ori fata însăși pleacă **„Peste delurele/ După lecurele/ Cu nouă ulcele"**. Acest amănunt al urcării (sus la munte) după leacuri pentru evitarea morții apare și în bocete [69] și pare a fi aparținut și unui cult micenian (sinonim și, poate, chiar anterior celui eleusin) [70]. Iar în privința numărului „ulcelelor", adică a posibilităților homeoterapeutice căutate și încercate, a combinațiilor farmaceutice intenționate, el corespunde atît numărului „Joimărițelor", numărului prezent cu predilecție în descîntecele noastre [71], dar și aceluia al zilelor în care Demeter a cutreierat pămîntul în căutarea fiicei sale (pînă ce a ajuns la Eleusis) [72] și, de ce nu, inclusiv numărului lunilor de gestație umană. Dacă ținem cont că în regimul simbolic al cifrelor (în folclor), 9 — ca și compușii săi din zeci și sute — are funcția instituirii realului neprofan, a trimiterii către realitatea simbolică, spirituală și a constituirii unei legături între planuri și lumi deosebite [73], ulcelele cu lecurele din *Mă luai*, grație puterii simbolice — aici : apotropaice și soteriologice — a numărului lor, ar avea menirea (oarecum inversă, homeopatică) să o revendice pe eroină regimului mundan, cotidian, terestru și obișnuit, să o readucă în acesta [74]. Să reținem însă și faptul că fata se opune acțiunilor de însănătoșire [75] (**„'Ntoarnă maică-ntoarnă/ Că mie mi-i leacu** — sau **„Leacuri mi-am găsît"** — **/Pînza și bumbacu/ Patruzăci de cuie/ În pămînt mă puie"**), avînd adeseori presentimentul întîlnirii și însoțirii cu seducătorul ei în moarte („... *Pînza și bumbacu/Și Ion săracu*", „... **Și-o cruce la cap/ Și Ion cel drag"**). Acceptarea locuirii ei cu Ion-Hades este însoțită, de regulă, și de expresia unor stranii și poetice stări mioritice, imagini luate dintr-o perspectivă aeriană, care-i confirmă detașarea de aperceptivul normal : **„Hai maică nu merg'/ Că apele-s late/ Satele-s departe / Că apele-s mari/ Și casele-s rari"** [76]. Cauzată de și împletită cu dragostea, această moarte este ataraxică și euthanasică (este o soluție — *leac* nu pedeapsă și accident), fiindcă aduce totalmente a somn vegetal, ascunzînd o rodnicie în planuri simbolice.

Motivul coborîrii Persephonei în infern constituia subiectul, mitul esențial care oferea tema scenariului reprodus, dramatizat, jucat în ritul central al Misterelor eleusine (dar și al altora, precum cele cabirice). Înființate de traci și cultivate apoi de grecii vechi, aceste mistere se celebrau o dată primăvara, în *luna florilor* (Anthesterion), și culminau a doua oară, Marile Mistere, în septembrie-octombrie (Bedromion), adică exact în perioada în care și colinda noastră își plasează acțiunea (încheierea secerișului). Ele ,,constau într-o inițiere, în decursul căreia era reprezentată o dramă sacră (...), poate peregrinările zeiței Demeter, fără îndoială seceratul spicelor'' [77], ,,o acțiune dramatică, mai precis spus o pantomimă religioasă, acompaniată de cîntece sacre (...), despre răpirea zeiței Kore, despre peripețiile zeiței Demeter și despre regăsirea celor două'' [78]. ,,Esența Misterelor eleusine consta în a se arăta inițiaților un spic de grîu secerat'' — se credea în sec. II (Hippolyt), iar hermeneuticile actuale care au încercat a le decodifica semnificațiile ezoterice și conținuturile secrete au căzut de acord în a considera scenariul acestor rituri ce utilizînd simbolistica și simbolizarea vieții vegetative a naturii, mai exact a ciclului agrar, filozofia și mitologia lor fiind reductibile, în fond, la celebrarea și ritualizarea semnificațiilor naturale, cosmologice, antropozofice și existențiale circumscrise împrejurul *misterului bobului-sămînță de grîu* [79]. Demeter era acolo solul fertil, Hades adîncul unde încoltesc semințele; catabaza periodică a Persephonei în infern (ciclul naturii în ipostaza sa hibernală) însemna înhumarea seminței, iar revenirea ei la suprafață, pe aceea a încolțirii, a nașterii plantei, irumperea (înflorirea) jubilantă a naturii în primăvară. Cele trei personaje ale colindei noastre sînt identificabile celor trei din mitul eleusin, dar renunțînd la aura de venerabilitate ancestrală, mitică și deistă a acelora, din individualități sacre aducîndu-le la un nivel de generalizare și anonimat care democratizează mitul, îl fac accesibil, repetabil și asimilabil oricăror reprezentanți ai gîndirii mitice reminiscente. Kore (gr. = ,,tînăra/fiica/fata'') rămîne acum — la noi — doar ,,fata'' sau acea *cutare* care (în colinde) reprezintă pe oricine; Demeter (,,Mama grînelor'' și a Korei) rămîne doar ,,maica'', proprietara holdei din colinda noastră (identică funcțional cu orice maică, proteguitoare și salvatoare întotdeauna, Maică a Domnului sau Soră a Soarelui din descîntecele și colindele noastre).

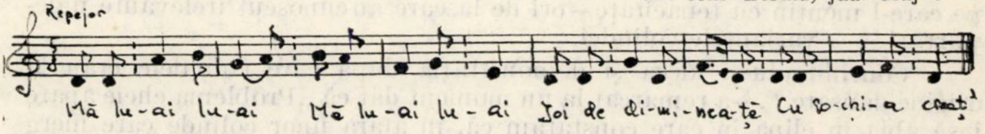
Dacă mitul Demeter — Kore — Hades reprezenta fecundarea seminței, punerea în patul germinativ și reproducerea sa, Misterele de la Eleusis sfîrșeau prin a realiza și experimenta inclusiv realitatea (,,post-mortem'') a obținerii spicului însutit. Pilda modelului vegetal a oferit oamenilor din vechime chipul unei soluții salutare în fața disperării și absurdității morții. Setea (definitorie și structurală) a omului pentru perpetuare a găsit satisfacție în identificarea condiției umane cu sămînța fecundă și, astfel, în înscrierea sa unui destin creator. Iată în baza cărui temei se face că, așa cum neofitul antic (de fapt, în cadrul acestui ritual ce lega actul dragostei și al morții de acela al resurecției și ciclicității vegetale) se afla în căutarea și abordarea condiției nemuririi (Omul-Sămînță care, prin participare la rit și inițiere capătă fecunditate, moare în vederea unei încolțiri spirituale, ulterioare), la fel și colinda noastră — fie ea de *doliu* sau *de mort* — sfîrșește (în semnificație) prin a fi — cum spunea P. Caraman despre atari colinde — ,,expresia optimismului celui mai absolut: cîntecele biruinței în viață și viața însăși, care izbucnește în toată plenitudinea ei'' [80].

Se pare că la începutul instituționalizării Misterelor eleusine, ceremonializarea morții și renașterei magice a naturii conținea inclusiv uciderea unei tinere fete [81], act ce traducea în fapt metafora catabazei zeiței, a intrării vegetației în latența (ne)vieții, pentru ca, progresiv, ritul să se restrîngă la o dramă în întregime mimată [82]. Şi, pentru ca mai apoi, să supraviețuiască sau să reapară, mai aproape de timpul nostru, sub o asemenea formă poetică cîntată, în condițiile unor transformări ale formei și fondului de gîndire umană, ale autohtonizării specifice și evoluției culturale, ale funcției, sensului și semnificației propițiatorii proprii colindei românești, condiții ce i-au adus puține, dar inerente remodelări formale[83]. Revendicîndu-se acelui sincretism în care ,,poezia însoțește ritul pe toată desfășurarea lui și îl descrie sau cel puțin îl comentează'' [84], *Mă luai, luai* este, în concluzie, o narațiune mitică prin excelență. Colindă *a fetei* (sau *de fată*), ea este Cîntecul Korei, concentrînd triada ideatică răpire—nuntă—sacrificiu ritual, descriind momente ale unei ceremonialități arhaice. Ea poartă funcții originare mitului, propițiatorii (agrare și socioumane) și inițiatice (erotic și spiritual), funcții puse acum în seama colindei. Acestea se validează drept funcții specifice colindei românești, esențiale genului, prin faptul că atît fata care cîntă (în cadrul șezătorii, de pildă), cît și aceea care este colindată cu această piesă (cu prilejul colindatului), identificîndu-se cu eroina din cîntare, își asumă semnificația simbolică și arhetipală a mitului și, prin transfer, substituire și autoproiectare, devenind ea însăși actanta acestei istorii rememorate la persoana întîia singular (caz unic în colindă !). În felul acesta este atașată și reconsacrată în rosturile sale primare, firești și finaliste grație imaginii naturii vegetale, a fecundității și fertilității cerealiere, a ciclului vegetal cu al cărui simbolism în ultimă instanță se identifică, pe care și-l asimilează și pe care îl identifică.

*

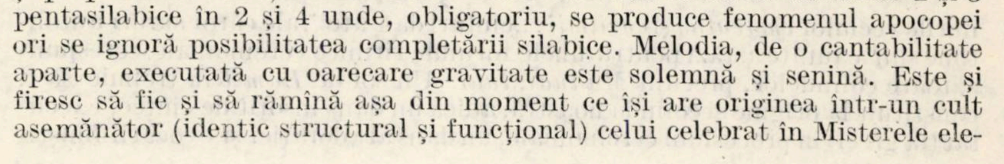
Melodia colindei se desfășoară cu consecvență în baza unui hexacord doric, uneori îmbogățit cu subsemiton și cu o treaptă a IV-a oscilant-pendulatorie. Iat-o în linia ei cea mai simplă și mai răspîndită (structura fundamentală), publicată în 1939 [85] :

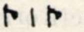
,,Cules și notat de la Vasile Păcurar
din com. Berind, jud. Cluj''.

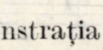

Repejor
Mă lu-ai lu-ai Mă lu-ai lu-ai Joi de di-mi-nea-ţă Cu so-chi-a creaţ

Şi iat-o după cîteva decenii comunicată nouă de o reprezentantă din aceeași localitate [86], deci o variantă a aceleiași variante locale :

Ana Bălaș, 62 de ani,
15 noiembrie 1983.


p=120
Mă lu-ai lu-a-iu Mă lu-ai lu-ai Joi de di-mi-nea-ţă Cu so-chi-a creat

Cele 4 rînduri melodice (ABCD) prezintă un material sonor celular foarte înrudit în rîndurile 1, 3 și 4 ; se cadențează pe treapta a II-a după prima perioadă și pe prima în final ; versurile sînt hexasilabice în rîndurile melodice 1 și 3 pentasilabice în 2 și 4 unde, obligatoriu, se produce fenomenul apocopei ori se ignoră posibilitatea completării silabice. Melodia, de o cantabilitate aparte, executată cu oarecare gravitate este solemnă și senină. Este și firesc să fie și să rămînă așa din moment ce își are originea într-un cult asemănător (identic structural și funcțional) celui celebrat în Misterele eleusine, în cadrul cărora „tăcerea și reculegerea" erau „condiția lor caracteristică' [87]. *Mă luai, luai* este însă și o *tragedie* — în sensul originar pe care-l deținea cuvîntul grec „tragoidie" (sens care arată că originea tragediei antice se află într-un „cîntec de însămînțare" sau *de recoltă* [88]). Iar această „tragedie" originară, asemeni dansurilor arhaice : programatice prin excelență, povestind mituri, era un cîntec mimat. Gesturile care îl însoțeau, continuînd sincretismul primitiv, imitau conținutul ideatic și narativ al imaginii reproduse poetico-muzical, așa încît structură muzical-poetică și mișcare corporală (deplasare în spațiu) se intercondiționau. Iată cum se face că resturi ale acelui germene al reprezentării dramatice pe care l-au constituit cîndva cîntece asemănătoare lui *Mă luai* regăsim și în cadrul datului material pe care-l constituie structura ritmică a colindei noastre. Formula de bază pe care o folosește :  pean+amfibrah, face parte din fondul tiparelor ritmice specifice îndeosebi cîntecului de leagăn (prin celulele troheice). Ritmul acesta, făcînd parte, fără îndoială, din fondul unei muzici asociate cu gestica (actul motor), presupune la origine o oarecare acțiune kinestezică, așa încît ne vedem obligați să-i acordăm colindei în discuție gestualitatea ca factor hotărîtor (originar) asupra structurii, convenind asupra acestui fapt cu firescul și certitudinea cu care presupunem asocierea gestului legănării în nașterea și execuția cîntecului de leagăn. De altfel, se cunoaște și faptul că Misterele de la Eleusis conțineau și momentul legănării (în văzduh sau pe brațe) a unui snop de spice, ca un gest de ofertă către divinitate. În cazul în care rememorarea mitului peripețiilor Korei coincidea și cu acest moment și ea se făcea, bineînțeles, cîntată, nu simplu rostită sau cel puțin scandată, obligatoriu ritmul ei de bază era unul propriu legănatului și deci asemănător celui al piesei noastre. Și apoi, din moment ce ritul care stă la originea colindei *Mă luai* era unul consacrat gestației simbolice, morții și creșterii vegetației (antropomorfizate), era natural să i se asocieze legănatul, gest (maternal și tandru) care s-a engramat psihokinetic și mnemotehnic și în ritmul de bază pe care-l mențin cu tenacitate—ori de la care au cunoscut irelevante îndepărtări [89] — variantele colindei.

Continuîndu-și ideea și demonstrația după care colindele erau la origine dansate [90], s-a remarcat la un moment dat că „Problema cheie apare însă abia în clipa în care constatăm că, în afara unor colinde care merg pe același ritm cu cel de dans, multe altele au un ritm al rîndurilor melodice ce nu-și mai găsește astăzi echivalentul coregrafic. S-ar putea presupune astfel că vor fi fost altădată și dansuri cu un caracter ceremonial, deosebite de cele curente, în legătură cu care a apărut și s-a dezvoltat și genul colindei, dar despre care astăzi nu mai știm nimic" [91]. Ritmul și mișcarea de elocvent „caracter ceremonial" conferite colindei *Mă luai* reprezintă o probă evidentă a faptului — abia postulat, pînă acum — conform căruia „Caracterul obligatoriu al legăturilor sincretice de odinioară dintre dans — poezie—muzică, dans — muzică și vers—muzică a lăsat urme adînci în ce privește structura ritmică a muzicii noastre populare" [92]. De altfel, valorile și mixajele duratelor scurte și lungi () sînt principial legate de genurile vechilor *choreutioi* și *euritmii* : „cîntări dansate", ale căror surori autohtone sînt căutate astăzi pentru unele formule ritmice ceremoniale corespunzătoare colindelor, precum *Mă luai, luai*. Un soi de *Euméléia* trebuie să fi constituit la origine și colinda noastră, adică un dans însoțit de cîntec, executat (la greci) în procesiuni ceremoniale, un dans al adorației și evocării liniştite, solemne și măsurate — „apanaj al femeilor în mod esențial", menționează C. Sachs, cel care leagă de aceste hore concepte capitale ale spiritualității antice, precum *kalokagathia* și *sophrosyné* [93].

În concluzie rezultă că, în colinda *Mă luai, luai* aspectul unei arhaice ceremonialități stă nu numai la originea ideaticii și textului său, ci și la aceea a metricii și meloritmicii sale, lucru care se adaugă la dovedirea piesei în discuție drept „istorisire sacră", mit cîntat ilustrat și jucat, cu funcții inițiatice și propițiatorii. Cultivarea sa în cadrul colindei grație aspectelor sale funebre, utilizarea sa ca „urare" (versus colindă) *la mort* sau „de doliu" n-a făcut decît să-i asigure perpetuarea în contemporaneitate și nicidecum să-i împuțineze din resursele semantice și ectosemantice originare, latente și irecuzabile. Din toate punctele de vedere, toate acele elemente probante aduse aci în discuție îi impun cu certitudine o sursă arhaică și argumentizează o atenționare ca aceea făcută odată de Mircea Eliade : „Să nu ne lăsăm induși în eroare de «contemporaneitatea» folclorului ; uneori credințe și obiceiuri încă vii în anumite regiuni eminamente conservatoare ale Europei (printre care trebuie totdeauna socotiți Balcanii și România) relevă stadii de cultură încă mai arhaice decît acelea reprezentate, de pildă, de către mitologiile «clasice» grecești și romane" [94].

Nu sensul acestei colinde este misterios și nu semnificația sa este învăluită în mister ; ea are drept *conținut* și *reprezintă* un „mister" — în înțelesul preroman al cuvîntului. Spre deosebire de piesele cunoscute în cadrul ceremoniilor agrare din Transilvania (cununa de la seceriș), unde cîntecul însoțește încă ritul dar el însuși a pierdut mult din elementele care descriu originea, semnificația și conținutul propriu-zis al acestuia [95], *Mă luai, luai* reprezintă cazul opus : al unui ritual pierdut ca manifestare, însă mult mai bine sugerat și presupus în semnificație și conținut de către textul, meloritmica și funcția colindei.

Nu putem desigur, decide cărora din toate acele forme, simboluri, mituri, teme, instituții și forme culturale amintite îi datorăm înrudirea colindei noastre și nici dacă ea își are originea în vreuna din ele, reprezentînd continuarea în timp a acesteia. Cel mai simplu, dar și mai riguros și exact ne-ar părea însă să concedem că *Mă luai* are aceeași origine pe care au avut-o și alte forme ritualizate de gîndire, neperpetuînd pe nici una anume dintre cele despre ale căror vestigii avem cunoștințe mai multe. Ea a rămas epigrafia vie — și în aceasta-i stă orice superioritate și unicitate valorică — a unei forme universale de ritualizare. Valoarea relicventă de gîndire, de cultură străbună pe care *Mă luai* și-o revendică și o impune în mod exemplar poate fi înțeleasă în două feluri. O dată, această valoare este *subzistentă*, dată de continuitatea neîntreruptă în cadrul creației populare (caz în care piesa noastră este o perpetuare, o moștenire directă dintr-un repertoriu arhaic ce a aparținut firesc spațiului cultural autohton și reprezintă supraviețuirea peste milenii a unui rit solidar aceluia instituționalizat și celebrat de traci și apoi de greci la Eleusis). Apoi, valoarea ei de relict cultural poate fi văzută și ca una *reviviscentă prin palingeneză* (caz în care colinda aceasta constituie o sublimă anamneză, o recuperare și reactualizare dintr-un fond ancestral, iar „contemporaneitatea" ei nu-i slăbește ci, dimpotrivă, îi sporește semnificația și ponderalitatea valorii etnologice). Amîndouă aceste posibilități au fost egal oferite constituirii acestei creații ; de care anume dintre acestea a uzat memoria colectivă și creativitatea populară noi încă nu sîntem autorizați ca să opinăm.

NOTE

[1] După frecvență, răspîndirea colindei acoperă teritoriile județelor Cluj, Bistrița-Năsăud, Mureș, Sălaj, Maramureș, Bihor, Alba, Arad, Sibiu. O oarecare cartografiere a piesei ne-ar putea oferi Monica Brătulescu: *Colinda românească*, București, Ed. Minerva, 1981, p. 186—187, tip 34, semnalînd 4 variante editate și 29 aflate în fondul de înregistrări al Arhivei ICED. Întrucît indexul respectiv nu ia în considerare decît publicațiile de dinaintea anului 1960, menționăm aci variantele care intră în plus în fondul nostru de investigație: Traian Mîrza, *Folclor muzical din Bihor. Schiță monografică*, București, Ed. Muzicală, 1974, nr. 99, p. 147; *Folclor muzical din zona Huedin. Huédin környéki népzene* (Traian Mîrza coordonator științific, Ilona Szenik, Gheorghe Petrescu, Zamfir Dejeu, Mircea Bejinariu), Cluj-Napoca, 1978 (16 var.), nr. 195—205, 209, 211—214, p. 207—215, 218—223; Virgil Medan, *Cîntece epice*, Cluj-Napoca, 1979, (9 var.), nr. 237—45, p. 536—551; Zamfir Dejeu, *Folclor din zona Hășdate-Turda*, Cluj-Napoca, CCES Cluj, CICPMAM, 1983, (9 var.), texte nr. 194—202, p. 412—416, mel. p. 120—123; Nicolae Ursu, *Folclor muzical din Banat și Transilvania*, București, Ed. Muzicală, 1983 (2 var.), nr. 78, 79, p. 118—119.

[2] V. *Folclor muzical din zona Huedin, loc. cit.*

[3] Opinii vehiculate în folcloristica ardeleană și împărtășite nouă în cadrul unor dialoguri cu regretatul profesor T. Mîrza.

[4] „Semnificația acestui tip polifuncțional rămîne misterioasă" (M. Brătulescu, *lucr. cit.*, p. 45—46); „stranie și misterioaă este povestea fetei care..." (Rodica Giurgiu în *Studiu introductiv* la N. Ursu, *op. cit.*, p. 13). Reținînd „ciudățenia prezenței colindelor cu teme lugubre" *(Mă luai, luai, Miorița, Meșterul Manole)*, Ovidiu Bîrlea spune că „la prima vedere prezența unor astfel de colinde cu teme funebre pare ciudată, dacă nu chiar neverosimilă, totuși ele și-au avut un rol bine precizat, care astăzi s-a întunecat ori chiar s-a pierdut cu desăvîrșire" (*Miorița colindă*, în REF, tom 12, nr. 5/1967, p. 342).

[5] M. Brătulescu, *lucr. cit.*

[6] Cea mai amplă și, de altfel, unica monografie făcută pînă acum variantelor muzicale ale *Mioriței*: Ileana Szenik, *Semnificația etnomuzicologică a Mioriței*, teză de doctorat, ms. la Conservatorul de muzică „G. Dima" din Cluj-Napoca, 1983, clasează 121 de piese de *Miorița* (avînd 4 tipuri) pe melodia specifică colindei *Mă luai* (Cluj, Alba, Sibiu, Sălaj, Hunedoara, Arad: grupa IV, nr. 179—300, p. 168—170). Dintre concluziile și observațiile avansate reținem două pentru obiectivul nostru: autoarei i se pare „doar ipotetică" funcția de *colindă de doliu* acordată *Mioriței* colind și se pronunță împotriva reductivizării surselor sale semantice ori a valențelor sale funcționale (p. 146); apreciind bivalența utilizării (colind/șezătoare) a unor teme precum *Miorița, Mă luai, luai* și *Meșterul Manole*, consideră că „aceste teme sînt preferate mai ales de către femei", temele reclamînd (presupunînd ?) ca atare un „specific feminin" (p. 147).

[7] V. O. Bîrlea, *op. cit.* Un recent studiu semnat de Dumitru Pop, *Mitul „zburătorului" în poezia noastră populară* (revista „Steaua", nr. 2/1987, p. 14, 19) vine să susțină însă originea „premaritală" a colindei noastre: „Nu poate exista nici o îndoială că avem de a face, la origine, nu cu o colindă de doliu, ci dimpotrivă, cu una de dragoste, care se va fi colindat probabil la casele cu fete „feciorițe", aflate la vîrsta celor dintîi elanuri erotice. Lectura atentă a textelor ei prilejuiește constatarea că [...] întreaga creație e o poetizare a mitului zburătorului, cea mai izbutită, cum spuneam, la nivelul poeziei noastre populare". Reținem de aici prima concluzie a cercetătorului, nu și pe a doua, privind „zburătorul", considerînd că absolutizează doar o *singură* sursă, *posibilă*, în timp ce mitologia colindei *Mă luai, luai* nu poate fi reductibilă la aceasta.

[8] Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare. Studiu de folclor comparat* (1928), București, Ed. Minerva, 1983, spune la un moment dat (p. 132) că un colind „ce nu conține nici un element care să ne vorbească direct despre moarte, cu acțiune care întreagă se petrece pe lumea asta și nimic nu trădează în ea vreo pomenire a lumii celeilalte, [poate] să fie înțeles de la o vreme ca un colind *de mort* și utilizat în acest sens".

[9] „Tabloul morții ideale" și coincidența datei morții eroului sau eroinei cu o zi de sărbătoare sînt aspecte pe care P. Caraman le distinge în cadrul colindelor „de mort" *(ibidem*, p. 141).

[10] Rațiune în plus prin care s-ar putea susține teza aceluiași P. Caraman, după care colindele ar proveni din descîntece (v. *ibidem*, p. 427—472).

[11] Întrucît reproducem variantele și fragmentele de text cele mai comune, frecvente și fixe, regăsibile în mai toate piesele, ar fi cu totul inutilă precizarea de fiecare dată a sursei citate. Vom face totuși acest lucru cînd vom scoate sintagme și versuri ce apar mai rar în cuprinsul textelor de *Mă luai*.

[12] „Eu m-am sculat / Și am plecat / Pe cale / Pe cărare / Pe ulița mare..."; „Duminică dimineața / Cînd ziua se aumează / M-am sculat / Și-am plecat / De la casă-mi / De la masă-mi / Pe cale / Pe cărare / Pînă la drum-ăl mare" — G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*

(1885), București, Ed. Minerva, 1985, vol. II, p. 33, 53; „M-am luat pe sinecă / Pe mînecă", „M-am sinecat / M-am mînecat", „Plecai azi marțea", „Mă sculai astă dragă dimineață" — Pompiliu Pârvescu, *Hora din Cartal*, București, 1908, p. 72, 74, 76; „Mă luai pe cale / Pe cărare" — Simeon Florea Marian, *Descîntece poporane române culese de...*, Suceava, 1886, p. 41.

[13] În același capitol asupra originii colindelor în descîntece (*op. cit.*), P. Caraman remarca absența („dispariția cu timpul") a unor motive proprii descîntecelor de dragoste și de frumusețe din colindele de fată (v. p. 444, 448). Dar investigația sa fusese limitată în acest sens; *Mă luai, luai* este poate proba cea mai grăitoare în privința înrudirii pure, funcționale, dintre descîntec și colindă, a sorgintei lor comune.

[14] V. Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, București, Ed. Minerva, 1976, p. 172—179, 180—186, 362—369; Tudor Pamfile, *Sărbătorile de vară la români. Studiu etnografic de...*, București, 1910, p. 1—5; Ernest Bernea, *Cadre ale gîndirii populare românești. Contribuții la reprezentarea spațiului, timpului și cauzalității*, București, Ed. Cartea Românească, 1985, p. 187.

[15] „Ce pricină așa de mare or fi avînd femeile de țin aceste joi cu atîta sfințenie? Ca să nu se pornească urgia lui sfîntul Ilie asupra lor, cu foc și cu apă. Așadar pentru trăsnete, pentru grindină, pentru vifor, pentru înecuri și revărsări de ape și pentru ploi mari, pentru zloate, secetă și arșiță, crivăț, ger și îngheţuri. Mai pe scurt pentru mînia văzduhului. Asta întii. Apoi, al doilea, pentru boale anumite, cum e boala cea rea [epilepsia — n.n., M.M.], amețeala și înnebuneala, cari toate sînt lăsate pe seama joimărițelor și a nepomenitelor. Iar al treilea, pentru sănătatea vitelor și rodirea pomilor și a semănăturilor.

Îndeobște toți românii spun cel dintîi lucru, mai ales. Oriunde vei întreba de ce țin aceste joi, răspund: ca să nu bată piatra, ca să nu aprindă trăsnetul, ca să nu fie ploi mari". George Coșbuc, *Joile rele* (1903), în vol. *Elementele literaturii poporale*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1986, p. 305—306.

[16] *Ibidem*, p. 277.

[17] Sabin V. Drăgoi, *303 colinde cu text și melodie*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, [1931], nr. 23, p. 26—27.

[18] Ziua a 4-a este zi sfîntă și „bună pentru fete" (Hesiod, *Munci și zile*). „Zilele menite și cele mai potrivite pentru pețire, încredințare și cununie sunt *Joia* și *Dumineca*. Și românii, după cît îmi este mie pînă acuma cunoscut, numai în aceste două zile îndătinează a peți, a se încredința și cununa"; „o nuntă ține de Joi și pînă Joi" (Simeon Fl. Marian, *Nunta la români. Studiu istorico-etnografic-comparativ*, București, Carol Göbl, 1890, p. 89, 91).

[19] *Sfînta Scriptură* (trad. G. Galaction, 1936), *Facerea*, **1**: 14, 18.

[20] „Cînd s-arată zorile, parcă-i la facerea lumii", declara în 1929 o țărancă din Făgăraș (cf. E. Bernea, *op. cit.*, p. 129).

[21] Iată de ce ideea de incest (evitat) — specifică pentru folclorul românesc relației dintre Soare și Lună — apare și într-una dintre cele mai vechi variante cunoscute ale colindei *Mă luai, luai*: „... Haida frate, haida / Și-o cuprinde-n viață / Și-o sărută-n față / Și nu-ți fie greață / Că nu-i soru-ta / Că-i drăguța ta" (Béla Bartók, *Rumanian Folk Musik. Volume Four, Carols and Christmas Songs (Colinde)*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975, text nr. 13, p. 252, mel. nr. 26 c., p. 76).

[22] V. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Ed. Univers, 1978, cu deosebire p. 21—37.

[23] Mai rare, ultimele sintagme aparțin variantelor nr. 195 și 199, 196 și 197, 242 din Z. Dejeu, *lucr. cit.*

[24] Vorbind despre caracterul tabuistic al plantelor „sfinte" la români, Romulus Vulcănescu descrie culegerea rituală a acestora ca fiind făcută de „cel mult 3 persoane, una care culegea și două care păzeau pe culegător ca să nu fie tulburat de curioși sau incidental de trecători" (*Mitologie română*, București, Ed. Academiei, 1985, p. 542). O descriere sistematică a ritualului culegerii mătrăgunei la Mircea Eliade, *Cultul mătrăgunei în România*, cap. VII din vol. *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 207—222, care ne determină să identificăm în colinda noastră prezența chiar a unei situații de acest gen. Planta respectivă (prin excelență erotică, avînd darul de a asigura succesul în dragoste, căsătoria și fecunditatea) este tratată cu maximă tandrețe și numită de culegătoare cu epitete măgulitoare: „Doamnă bună", „Împărăteasă"; în colinda noastră: „floare de rai / rujă de rai / floricica craiu". Plecarea dis-de-dimineață pentru a nu întîlni pe nimeni pe drum, culegerea plantei fără știrea nimănui, pe ascuns, tăinuirea și aducerea ei în sîn sînt aspecte proprii atît ritualului mătrăgunei, cît și acțiunilor din *Mă luai*. Inclusiv frecarea mătrăgunei (în vederea utilizării ei magice și alimentare) o întîlnim într-o variantă a colindei (v. nota 27). Iar „tragedia" care se înregistrează în colindă ar putea fi exact aceeași (prin cauză) care face ca o culegătoare și purtătoare secretă de mătrăgună, văzută, deconspirată ori numai

știută de altcineva, să suporte efectele contrarii (malefice) celor intenționate și cerute de ea florii magice. Văzută și surprinsă de păstorul Ion — în prezența florii dragostea se întoarce, se răstoarnă în opusul ei, în moarte — fata va ajunge în preajma morții, sigură de finalitatea funestă a istoriei sale („Moartea nu-i departe", „Moarte-amu m-ajungi"), totuși întrezărind încă o speranță salvatoare, tot în eros (leacul: giulgiul, crucea, dar și „Iion cel drag").

[25] R. Vulcănescu vorbește chiar despre *fitototemism* la strămoșii daci și romani (v. *op. cit.*, p. 89—90). În tratatul său de simbologie botanică, Angelo De Gubernatis (*La mythologie des plantes ou les legendes du regne vegetal*, Paris, tom I, 1878, II, 1882) urmărea justificarea și demonstrarea *florii* (în general) ca simbol al fecundității și al nemuririi. „Îndată ce s-a crezut în imortalitate, floarea care simboliza viața muritoare va simboliza, pe cerul preafericiților, viața nemuritoare" (I, p. 153).

[26] Așa încît prezența, în cadrul colindei românești, a florii ca simbol erotic (spiritualizat) și gestant, a tematicii florale *(judecata florilor* și a *miroaselor)* ca subiect, alături de conotațiile funebre, este tot atît de îndreptățită cum și odinioară cînd, în cadrul Anthesteriilor grecești *(Sărbătorile florilor)*, erau prezente imagini, atitudini și acte care se adresau *kerelor* (ființe sepulcrale, spirite defuncte); cum esențială era ideea prezenței duhurilor morților în Joia Mare a calendarului tradițional românesc și familiară în cadrul sărbătorilor de iarnă; și — probabil — prezența și originea refrenului cu „ler" (din colindele Crăciunului) în apropierea (deși contestată) a vechilor „lari" și Larentalii. Chiar dacă nu ne explicăm suficient cauza, prezența acestui aspect (funebru) în cadrul tuturor sărbătorilor printaniere, la origine, este incontestabilă. Ea se acordă perfect cu elementele vitaliste în cadrul unei concepții energetiste asupra substanței existenței, concepție care domină prin definiție spiritul festiv.

[27] „În mîn-o luai / În pumn o frecai / Vîntu o suflai / Și-n sîn o băgai" (V. Medan, *lucr. cit.*, nr. 242, p. 544—545.

[28] Provenit din zona în care folclorul muzical-poetic a recunoscut și cultivat la extrem și cu deosebită subtilitate psihologia feminină: Năsăud, Coșbuc („poetul țărănimii"!), în a sa *Baladă*, completează parcă comentariul și mărturisirea eroinei din *Mă luai, luai:* „Sînt eu de vină mamă, / Sînt eu de vin-acum? / El m-a-ntîlnit odată / În zori de zi pe drum; / Glumind m-a strîns de mînă, / Și ce-i dacă m-a strîns? / Sînt eu copilă mică / Să-mi fac din glumă plîns? / Era să-l las măicuță, / Cu gluma și să tac, / Era să țip obraznic, / Ori ce era să fac? //. . . // Și-acum întreagă vina / Pe mine tu o pui! / El m-a-ntîlnit pe punte, / Și știi tu felul lui: / M-a strîns de peste brațe / Să nu le pot mișca, / Și nu-mi lăsa răsuflet, / Așa mă săruta. . ." (str. I, IV). V. și *Fata morarului* sau *Cîntecul fusului* în ideea exploatării și amplificării livrești, dar genuine, a psihologiei proprii colindei noastre.

[29] Într-unul din cîntecele ceremoniale de seceriș, femeile dau bărbaților nume de flori: „Vrei văruță vrei / Vrei să secerăm / Dar să nu legăm? / Și noi vom chema / Feciori de la boi / Ciobani de la oi / Noi nume le-om pune: / Măghirane-Dane / Busuioc-Ioane / Și ei vor lega. . ." — Ion I. Ionică, *Dealu Mohului. Ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului*, Tipografia „Bucovina", 1943, p. 141; v. și variantele de la p. 154—156, în care se propune acordarea acestor nume florale bărbaților numai în cazul refuzului lor de a lua parte la activitatea femeilor, deci în cazul absenței lor.

[30] Cf. R. Vulcănescu, *Dicționar de etnologie*, București, Ed. Albatros, 1979, p. 211. Despre cultul șarpelui Sabazios, zeul „plinătății formelor vegetale", v. Gheorghe Mușu, *Din mitologia tracilor*, București, Ed. Cartea Românească, 1982, p. 69—71.

[31] Și iată deci ce temei ideatic facilitează apariția unei confuzii între *floare* și *șarpe*, profitînd de ambivalența funcțională a simbolisticii lor: „În mițlocul drumului /Luci floarea campului / Dar nu-i floarea campului / Ci sunt ochii sierpelui" (Teodoru Daulu, *Colindi si cantece poporali*, Arad, 1890, p. 74—75, *Fiul sierpelui*).

[32] V. M. Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981, (vol. I), p. 40—41.

[33] Pentru universalitatea simbolizării *femeie—mamă—Pămînt*, v. și P. Caraman, *Pămînt și apă. Contribuție etnologică la studiul simbolisticei eminesciene*, Iași, Ed. Junimea, 1984, p. 74, 104, notele 74—78; R. Vulcănescu, *Mitologie. . .*, p. 443—448. Asupra locului și rolului divinității telurice supreme (Marea Zeiță) în panteonul și mitologia dacă, v. Ion Horațiu Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor. Repere istorice*, Ed. Albatros, București, 1986, p. 362—370.

[34] Nicolae Densușianu, *Dacia preistorică*, București, Ed. Meridiane, 1986, p. 165.

[35] *Ibidem*, p. 410; Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, 1926, p. 458; I. Ionică, *op. cit.*, p. 229; Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977, p. 174—176, 194; R. Vulcănescu, *Mitologie. . .*, p. 443—448.

[36] „Pămîntul personificat ca divinitate ne apare aici sub numele de « Maica Domnului », avînd în mînă un bucium de aur, care cînd răsună în cele patru colțuri ale lumei *se adună toate zînele* și *pămîntul se leagănă*" (N. Densușianu, *op. cit.*, p. 165). Subl. noastre atrag atenția asupra a două aspecte — legate de semnalele sonore — comune și colindei noastre: 1) rolul lor de apel (al ființelor sau principiilor spirituale) și 2) efectul de tulburare a naturii fizice.

[37] „Întoarnă, maică-ntoarnă / Pă sub răzorele / După lecurele / Pui pă jungiurele / Să mă poci pleca / Să-mi tai holdița / Să fac cununa / S-o pui pă altar. / Popa u-a-ntreba / —A cui i cununa? / Oamenii or spuie / Sfînta Marie-o-adus-o / Multe-o păulat / Pănă u-o gătat” (V. Medan, *lucr. cit.*, nr. 239, p. 539—540).

[38] „Acolo-m aflai / O floare de rai / Cu-ace trîmbițai” (T. Mîrza, *lucr. cit.*).

[39] „...Bucium de aur curat / În mîna dreaptă mi-a pus / Trîmbiță de aur / În mîna stîngă mi-a pus / Și din gură așa mi-a spus / — Cînd la tine m-oi uita / Cu buciumu-i bucina / Cu trîmbița-i trîmbița / Toți sătenii / Toți poporenii / Or alerga / Și-or întreba / — Ce judeasă / Ce doamnă-aleasă?...”; „...Fluieraș de argint / În mîna dreaptă mi-a pus / Fluieraș de aur / În mîna stîngă mi-a pus. / Cînd trîmbițam / Cînd buciumam / Și cînd fluieram / Toate dragostele s-aduna / De capul meu se lega / Și mă dezmierda” (P. Pârvescu, *lucr. cit.*, p. 69, 72).

[40] Frecventa identificare (directă sau indirectă) sau substituire a păstorului cu „Dumnezeu” sau cu „Sfîntu Soare” în colindele profesionale dovedește pregnant caracterul de sacralitate solară atribuită păstoritului.

[41] O celebrare specială a zeului grec al fertilității masculine, Phallos, „deschidea solemn lucrările din anotimpul secerișului” (Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Ed. Albatros, 1983, p. 552), perioadă în care și colinda noastră își plasează și desfășoară subiectul acțiunii (!). Despre relictele unui *cult erotic* (phalic) la români, v. R. Vulcănescu, *Mitologie...*, p. 288—290; pentru semnificația phalică a cununii de la seceriș („buzduganul”) din regiunea transilvană a Oltului, v. I. Ionică, *op. cit.*, p. 275—289.

[42] „Mă mir de una. De ce țin femeile și nu bărbații joile rele? Că mai cu multă cădere ar fi să se teamă bărbații de schimbările văzduhului, căci ei ară, ei seamănă, ei cosesc iarba...” — se întreba, acum un secol, G. Coșbuc care, deși realiza faptul că joia celebra teama și venerația față de acel Zeus ce însemna *eterul* cel ubicuu (cf. Platon, Euripide, Clemens Alexandrinul, Heraclit Retorul) și de aici *vremea* cea schimbătoare („Pînă la un loc lucrurile s-ar potrivi cu credințele strămoșilor noștri, ai românilor, al căror Dumnezeu, cel dintîi și cel mai mare, era tocmai poruncitor al schimbărilor din văzduh, al trăsnetelor și ploilor și al celorlalte, și se chema Jove, din care noi avem numele joi dat zilei care era sfînta acestui zeu. Iar joimărițele noastre sînt, cum se vede, tocmai aceste schimbări ale văzduhului, întrucît ele strică și sănătatea omului și pomilor și holdelor, ca secetă, ca grindină, ca înghețuri, ca vînturi mari ori reci și aducătoare de boale, apoi — pentru cei slabi de îngeri și cu boale nervoase — ca spaime ale furtunii și ale trăsnetului și ale potopurilor de apă, care pot face pe unii să capete amețeli și boala cea rea și să înnebunească, pot face să capete samcă ori să lepede femeile însărcinate, pot băga în boale copiii și altele de acestea”, *op. cit.*, p. 307, 306), totuși nu făcea legătura cu ideea (care explică totul) că femeile ilustrează fecunditatea telurică și vegetația, dependente în cel mai înalt grad de „atitudinea” cerului și a evenimentelor atmosferic-meteorologice și climatice. „Fecunditatea pămîntului este solidară cu fecunditatea feminină; prin urmare femeile devin responsabile de belșugul recoltelor, căci ele cunosc « misterul » creației. Este vorba de un mister religios, pentru că generează originea vieții, hrana și moartea” (M. Eliade, *Istoria...*, p. 41).

[43] V. M. Eliade, *Istoria...*, p. 184—187. În folclorul românesc, același sens poate fi descifrat și în gestul de stropire cu apă a fetelor care joacă paparuda sau în snopul primițial și în cununa din ceremonia secerișului.

[44] V. Gh. Mușu, *op. cit.*, p. 177—192.

[45] În scrierea sacră a vechiului Egipt, aceeași vocabulă semnifică „a se deda cu o femeie actului sexual” și „a face să rodească ogorul” (cf. Gh. Mușu, *op. cit.*, p. 184). Despre universalitatea acestei relații, *ibidem*, p. 184—187 și, îndeosebi, James George Frazer, *Creanga de aur*, București, Ed. Minerva, 1980, vol. II, cap. XII. *Influența sexelor asupra vegetației*, p. 5—13; M. Eliade, *Istoria...*, p. 41—42.

[46] Opoziția și înfruntarea care duc la comuniunea cuplurilor se asociază în folclorul românesc sciziunii și conflictului profesional dintre reprezentanții culturii animalier-domestice (bărbații) și ai culturii cerealiere (femeile). În textele semnalate în nota 29 diviziunea muncii apare exprimată hotărît de și prin diferențierea sexuală. În cadrul schimbului eristic de cuvinte, în flirtul agonal specific folclorului, întotdeauna cei doi parteneri se confruntă prin relevarea: 1) specificității toposului profesional-cosmico-mundan căruia îi aparțin și pe care-l reprezintă, și 2) prin demonstrarea unei oarecare superiorități a flăcăului în fața fetei. În colinda românească, tema *amenințării reciproce* dintre cioban sau berbec și mare (simbol masculin—feminin), ca și a *înfruntării lăudăroase* a tinerilor (fata este proprietara tuturor florilor ce împînzesc cîmpul, iar feciorul proprietarul imenselor turme care vor coborî nimicind florile fetei) sînt elocvente în acest sens. Relația dintre bărbat și femeie ia deci chipul conflictului dintre vînătoare-păstorit (domesticire) și agricultură. Rezolvarea acestui conflict în conciliere (cucerirea fetei și nuntă) ilustrează superioritatea nu doar a bărbatului (cel cu cîștig de cauză), dar și a tipului primordial de cultură pe care o reprezintă. Fapt care, în ultimă instanță, înseamnă ratificarea și adeverirea prestigiului originilor. Într-una din variantele tipului *Mă luai*, aluzia matrimonială se maschează, „conflictul” și deznodămîntul se reduc la invitația

adresată fetei de a-și părăsi activitatea agrară (implicit profesia și statutul existențial) în favoarea condiției pastorale: „...La mine-o vinitu / Și m-o întrebat / Că-s de măritat? / Și m-o sfătuitu / Să las măruntile / Să merg cu uăile" (Z. Dejeu, *lucr. cit.*, nr. 194, p. 412).

[47] Elementele nupțiale din cadrul ceremoniei cununii de la seceriș, ca și din cadrul textelor cîntecelor acesteia, între care se poate identifica și prezența fragmentară a unor ,,colinde de împețit", împreună cu substratul motivațional mitologic al acestora, au fost analizate de merituoasa monografie a lui I. Ionică *(op. cit.)*. Mai recent s-a vorbit ,,de legătura genului colindă cu genul ritual de seceriș — în ce privește muzica — și cu genul ritual de nuntă — în ce privește textul" (Constantin Zamfir, Victoria Dosios, Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *132 cîntece și jocuri din Năsăud*, București, Ed. Muzicală, 1958, p. 11) ori s-a comentat cazul în care ,,Melodia cîntecului de cunună este aceeași cu a cîntecului ritual de nuntă, păstrată cîteodată în formă identică, alteori modificată. Coincidența celor două melodii nu este întîmplătoare, ci determinată în vechime de fondul comun al celor două rituale legate de rodirea pămîntului și fecunditatea femeii, în ritualul de seceriș și de nuntă" (E. Moldoveanu-Nestor, *Cununa — sărbătoare a secerișului. Cîntecele de seceriș din ținutul Năsăud— Transilvania, II*, REF, 9/1964, nr. 1, p. 66).

[48] Despre o *mitologie a grîului*, v. R. Vulcănescu, *Mitologie...*, p. 552—599.

[49] George Breazul, *Colinde*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1938, nr. 121, p. 198.

[50] Trimiteri la culturalitatea, ritualistica și simbolistica antică s-au făcut pînă acum cu referire la ceremonia cununii de seceriș (Theodor T. Burada, *Cîntecul cununii, Opere. III*, București, Ed. Muzicală, 1978, p. 71—72; I. Ionică, *op. cit.*, p. 228—232, 242—253; E. Moldoveanu-Nestor, *op. cit.*, partea I, în REF, 9/1964, nr. 6, p. 615—622).

[51] Simultan cu încheierea elaborării studiului, a cărui analiză prescurtată fusese deja prezentată încă în 1984 (Simpozion Național de Etnografie — Slobozia), Paul P. Drogeanu (*Practica fericirii. Fragmente despre sărbătoresc*, București, Ed. Eminescu, 1986, p. 293) remarcă, în fuga unei paranteze, elementul răpirii în infern, comun celor două istorii.

[52] Erwin Rohde (*Psyché*, 1894, București, Ed. Meridiane, 1985, p. 191) este de părere că imnul homeric urmărește tocmai varianta locală, eleusină a mitului.

[53] V. Medan, *lucr. cit.*, nr. 236, p. 533.

[54] Homer, *Imn...*, v. 4.

[55] Pentru toate aspectele de iconografie, epigrafie, circulație cultică și interpretare antică cu referire la mitologia, simbolistica și ritologia în discuție, v. *Dictionnaire des antiquites greques et romains d'apres les textes et les monuments*, sous la direction de MM Ch. Daremberg et Edm. Saglio, Paris, 1877—1905, *Anthesteries* (tom 1/I, p. 235—237), *Ceres* (tom 1/II. C—D, p. 1021—1078), *Eleusinia* (tom 2/I, p. 544—581), *Thesmophoria* (tom V/I, p. 239—242; M. Eliade, *Istoria...*, p. 305—317; J. G. Frazer, *op. cit.*, cap. XXIX—XLIX, vol. III, p. 65—348, vol. IV, p. 5—35; E. Rohde, *op. cit.*, p. 189—214; V. Kernbach, *lucr. cit.*, art. *Demeter, Hades, Misterele Eleusine, Persephone, Ploutos*, p. 157—159, 249, 407—408, 550, 559—560; idem, *Biserica în involuție*, București, Ed. Politică, 1984, p. 347—349; Guy Rachet, *Tragedia greacă*, București, Ed. Univers, 1980, p. 25—29, 48; Gh. Mușu, *Zei, eroi, personaje*, București, Ed. Științifică, 1971, p. 12—42.

[56] Cf. O. Bîrlea, *Folclorul românesc. I*, București, Ed. Minerva, 1981, p. 471.

[57] V. Medan, *lucr. cit.*, nr. 238, p. 537—538.

[58] Cîinele este consacrat în simbolistica chtonian-infernală (Cerber, Erinii, Saramaya, Anubis, Orthos, ,,cățelul pămîntului"). O interesantă legătură magico-mitologică între *cîine* și *grîu* sau bunăstare cerealieră rezumă Mihai Coman în *Mitologie populară românească I. Viețuitoarele pămîntului și ale apei*, Ed. Minerva, București, 1986, p. 64—67. V. și versurile din nota 67.

[59] Reamintim că tot culegînd flori a fost și Euridice mușcată de șarpele fatal, pecetluindu-i soarta de spectru în regatul din care nici Orfeu n-a reușit să o scoată.

[60] N. Ursu, *lucr. cit.*, nr. 79, p. 119.

[61] Homer, *Imn...*, v. 8, 15, 27.

[62] V. Medan, *lucr. cit.*, nr. 245, p. 550—551; N. Ursu, *lucr. cit.*, nr. 196, 203, p. 208, 214.

[63] Fata este răpită în *iad*, în sensul în care sanscritul *yadu* dă atît numele de *rege*, cît și pe acela de ,,*regat subpămîntean*".

[64] Zeul trac al infernului, omologul lui Zeus Chtonianul, Hades subpămînteanul sau Plutos, Zagreus, înseamnă în traducere ,,Desăvîrșitul Vînător" sau ,,Marele Vînător" (cf. Gh. Mușu, *Lumini din depărtări*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 126, nota 26). De altfel, de un apelativ identic beneficiau și zeii perechii Eros—Thanatos. În colindele românești, vînătoarea constituie o temă principală în simbolistica și finalitatea prenupțială.

[65] Cucerirea prin luptă a femeii și răpirea în scop nupțial sînt ubicue și — se pare — esențiale în mitologia universală, din moment ce au fost ritualizate și astfel perpetuate (în forme simbolice) pînă astăzi. La căsătoriile grecilor și romanilor ,,fata nu intra după voia ei în noua ei locuință. Trebuia ca soțul s-o răpească, să simuleze o răpire. [...] Oare nu se urmărește mai curînd să se sublinieze faptul că [...] stăpînul locului și-al zeului trebuie

s-o introducă printr-un act al puterii sale? Oricum ar fi, după o luptă simulată, soţul o ridică pe braţe şi o duce dincolo de poartă" (Fustel de Coulanges, *Cetatea antică. Studiu asupra cultului, dreptului şi instituţiilor Greciei şi Romei*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1984, vol. I, p. 69). La români, ,,asaltul" pe care-l dă alaiul mirelui în faţa porţilor zăvorîte ale curţii miresei, probele la care sînt supuşi colăcerii acestuia şi ameninţările violente pe care ei le fac conţin toate aluzii şi elemente de rapt. Totul se sfîrşeşte printr-o ,,cucerire", întrucît acest alai masculin este autodefinit ca unul de ,,vînători"; mirele este ,,Împărat" şi ,,Crai", în căutarea unei ,,ciute" sau ,,flori", ori este ,,şoimul" ce vrea să răpească ,,potîrnichea" văzută şi aleasă. Ca în antichitate, şi la români mireasa este trecută în braţe peste prag, dar de către socrii ei (!) (cf. S. Fl. Marian, *Nunta*..., p. 635), iar astăzi, în Muntenia, atît mirii cît şi mesenii simulează o adevărată luptă de împotrivire la intrarea în casa nupţială şi în odaia de ospăţ, fiind introduşi ,,forţat", cu ajutorul unui ştergar petrecut pe după gît, de către socri. Analizînd universalitatea aspectului răpirii miresei în cadrul festivităţilor nupţiale (*ibidem*, cap. XX. *Răpirea închipuită*, p. 520—531), S. Fl. Marian conchidea că originea tradiţiei ,,trebuie căutată în cea mai profundă anticitate, într-un izvor comun tuturor popoarelor indo-europene". ,,Atît asedierea casei părinţilor miresei şi întrebuinţarea forţei din partea mirelui şi a consorţilor săi spre a intra înnuntru şi a răpi mireasa, cît şi opunerea părinţilor şi neamurilor acesteia de a o da de bună voie, e usitată nu numai la poporul român, ci la toate popoarele indo-europene" (p. 530, 496). Autorul mai credea că în planul semnificaţiilor ceremoniale mireasa reprezintă elementul de ,,jertfă", fapt care ar explica aspectul de luptă, agresiune şi brutalitate, cucerire şi rapt în ritualul de nuntă (v. p. 489).

[66] V. M. Eliade, *Naissances mistiques. Essais sur quelques types d'initiation*, Paris, Ed. Gallimard, 1957. În colinda noastră, ca şi în *Mioriţa*, însăşi prezenţa mamei în căutarea fiicei sau fiului irecognoscibil (din pricina mutaţiilor ontologice înregistrate) marchează şi reprezintă faptul detaşării de mamă, al schimbării de statut, al traversării unei trepte de maturitate.

[67] V. acest ultim aspect într-un cîntec al cununii, unde textul se apropie foarte mult de conţinutul colindei *Mă luai*: ,,...Ciobănel fălos / Cîine mincinos, / Tu te-ai lăudat / Că mi-i duce ('n sat) / Şi ai... / Pitulaţi prin frunză. / Da tu m-ai adus / Pe-un răzor de grîu / Cu secerea-n brîu / Şi-am tot secerat / Pînă m-am tăiat / Maica m-a-ntrebat / Unde m-am uitat / Pînă m-am tăiat / — La ciobani la oi / La păstori de boi / La stăvari de cai..." (cf. I. Ionică, *op. cit.*, p. 157).

[68] Pe urma lui J. G. Frazer (v. *op. cit.*, cap. XII, vol. II, p. 14—37), I. Ionică argumenta convingător aspectul nupţial propriu şi caracteristic ceremonialului şi textului cîntecului cununii de la seceriş drept reprezentare ,,a unei nunţi simbolice a fetei, încununate cu geniul antropomorf al vegetaţiei" (*op. cit.*, v. p. 211—289). Ţinînd cont însă că această nuntă cu caracter de ofrandă se putea realiza nu doar prin hierogamie ci şi prin uciderea ,,miresei", se justifică deplin aspectul funebru al colindei noastre. Luînd în seamă doar cîteva din aspectele legate de sacrificiul agrar (v. *ibidem*, p. 232—242), putem interpreta istoria din *Mă luai* ca reprezentînd alegoria şi reamintirea uciderii şi morţii periodice a divinităţii chtonian-vegetale, reîntoarcerea principiului fertilităţii — întrupat de fată — în pămîntul care şi-a dat rodul, pentru a-l reenergiza.

[69] ,,Kă drăguţă, de spuneai / Eu, dragă, că-mi umblam / Pe toate răzoarele / Şi-mi adunam florile / Şi-ţi făceam leacurile / Şi te duceam sus la munte / Şi te-aduceam iar în curte" (Constantin Brăiloiu, *Despre bocetul de la Drăguş*, în *Opere V*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1981, p. 158; v. şi p. 182, nr. 62).

[70] Imagini ale unor monturi de inele aflate în lăcaşurile de cult din Cnossos şi Micene au fost interpretate ca înfăţişînd smulgerea arborilor sacri, culegerea rituală a plantelor medicinale (cf. C. Rachet, *op. cit.*, p. 49).

[71] A se reţine din exemplul ce urmează sinonimiile cu colinda în discuţie: 1) cifra simbolică, 2) faptul că personajele feminine sînt puse pe efectuarea muncii de seceriş (cu secera-n brîu), 3) marea taină pe care şi-o impun (neauzite, nevăzute). ,,S-au luat nouă fete curate / Cu poalele suflecate, / Cu armele toate, / Cu arme de-a umăr, / Cu secere de-a brîu, / Gîndind / Şi socotind / Că nimeni nu le aude / Şi nimeni nu le vede" (G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, vol. II, p. 70).

[72] Homer, *Imn*..., v. 41.

[73] V. şi interesanta interpretare pe care, în legătură cu simbolistica lui 9, Horia Bădescu o sintetizează recent (*Meşterul Manole sau imanenţa tragicului*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1986, p. 89—90).

[74] În aritmologia cabalistică 9 este cifra morţii. 9-le terapeutic al descîntecelor şi colindei noastre vindecă deci prin *coincidentia oppositorum*, aşa precum şi descîntecul vindecă — prin definiţie — printr-o *contrarăpire*, de astă dată *din* boală, o răpire a celui afectat (= răpit) de boală.

[75] Are şi ea intuiţia sau convingerea că ,,Rele-s, bade, frigurile / Da mai rele-s dragostele. / Maica din friguri mă scoate / Dar din dragoste nu poate" (Ioan Urban Jarník şi An-

drei Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, București, Ed. Academiei, 1968, p. 217), confirmă și susține și ea o intimitate între boală, durere sau moarte și dragoste („Lasă-mă, maică, să zac / Pe perină de bumbac, / În brațele cui mi-i drag”, *ibidem*, p. 245).

[76] „Dealurile-s mari / Văile cam larji, / Dealurile-s multe / Văile-s mărunte” (Huedin, *lucr. cit.*, nr. 214, p. 223).

[77] G. Rachet, *op. cit.*, p. 26.

[78] E. Rohde, *op. cit.*, p. 196.

[79] Desigur, semnificațiile care gravitează împrejurul acestui aspect central, sensibil și primar sînt mult mai complexe. Ni le rezumă M. Eliade: „Străvechiul scenariu mitico-ritual, prelungit și completat prin Misterele de la Eleusis, proclama solidaritatea de ordin mistic între *hieros gamos*, moartea violentă, agricultură și speranța unei existențe fericite dincolo de mormînt”; „Se poate admite că Misterele din Eleusis erau solidare cu o mistică agricolă și e probabil că *sacralitatea* operei sexuale, a fertilității vegetale și a hranei a modelat, cel puțin în parte, scenario-ul inițiatic [...] inițierea eleusiană făcea posibile astfel de experiențe «primordiale», care revelau misterul și sacralitatea hranei, a activității sexuale, a procreației, a morții rituale...” (*Istoria...*, p. 308, 316).

[80] P. Caraman, *Colindatul...*, p. 143.

[81] Cf. M. Eliade, *Istoria...*, p. 466. În tragedia *Heraklizii* (Euripide) se vorbește despre și chiar se realizează un sacrificiu uman: o fecioară din vița cea mai nobilă este jertfită zeiței Kore-Persephone pentru ca atenienii să învingă pe argolizi. Asemeni bravei Iphigenia, Macaria însăși se oferă sacrificiului în scopul salvării seminției lui Heracles.

[82] G. Rachet, *op. cit.*, p. 48.

[83] „Vor fi existat, fie și în forme incipiente, jocuri, drame liturgice din pătimirea anuală a zeiței pămîntului, răpită la Hades? Ne pare probabil ca acestea să fi lipsit în totul la un popor în ținutul căruia, fiii cei mari ai Muzelor, elinii, îl situau pe marele arheget al muzicii, artelor, pe Orfeu. [...] Iar acum, în așteptarea cu greu vreodată împlinită, a regăsirii unor asemenea mărturii, atestate din vechime, fie și pe cale arheologică”... — autorul acestei perorații imaginează el însuși conținutul acestui rit dramatizat, în care Statu-Palmă-Barbă-Cot va sfîrși prin a o fura și duce cu sine în infern pe Ileana-Cosînzeana (Gh. Mușu, *Din mitologia...*, p. 86—90). Aceeași idee a identităților stabilite de autor între personajele (amintite ale) folclorului nostru și arhetipurile lor antice, revine și în lucrarea *Lumini din depărtări*, p. 121. În folclorul românesc însă nu mai există nici un alt scenariu atît de dezvoltat și aflat în circulație amplă, sinonim mitului eleusin, ca acela din *Mă luai, luai*.

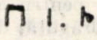
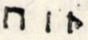
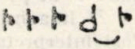
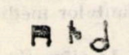
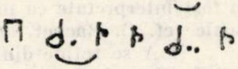
[84] Nicolae Constantinescu, *Lectura textului folcloric*, București, Ed. Minerva, 1986, p. 46.

[85] G. Breazul, *Muzica românească de azi. Patrium Carmen*, în vol. *Muzica românească de azi*, București, 1939, p. 21—596; ex. muzical: p. 156—157.

[86] În realitate: sat Berindu, com. Simpaul, jud. Cluj.

[87] Gh. Mușu, *Zei, eroi...*, p. 46.

[88] Traducerea aparține lui J. Harrisson (cf. G. Rachet, *op. cit.*, p. 40).

[89] Formula bicronă este mult mai veche decît aceea punctată  (cf. V. Medan, *lucr. cit.*, p. 35), provenind cu certitudine din aceea  (cf. C. Zamfir, V. Dosios, E Moldoveanu-Nestor, *lucr. cit.*, p. 12), în timp ce ritmuri de genul:  .  (V. Medan, *lucr. cit.*, nr. 236, p. 533) sau  (*Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de muzică „Gh. Dima” din Cluj, vol. 7/1971, p. 18), pentru primul rînd melodic și vers poetic, constituie soluții individuale, variabile și spontane rezultate din interpretarea liberă, rubato a piesei.

[90] V. Gheorghe Ciobanu, *Înrudirea dintre ritmul dansurilor și al colindelor* (1964), în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, p. 64—94.

[91] Traian Mîrza, *Contribuții la cunoașterea principiilor structurale ale cîntecului popular românesc vechi*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 3/1967, p. 97.

[92] *Ibidem*, p. 93. În studiul *Ritmul de dans, un sistem distinct al ritmicii populare românești*, din *Lucrări de muzicologie*, vol. 7/1971, în tabelul de la p. 87, formula noastră ritmică cu valoare de 8 optimi și de 6 pulsații este catalogată de către același autor la nr. 23, spunînd despre ea că, deși aparține repertoriului ritmic choreic, nu este atestată în jocuri, ci în colinde.

[93] Curt Sachs, *Histoire de la danse* (tr. fr. 8eme ed.), Paris, Ed. Gallimard, 1939, p. 124—125.

[94] M. Eliade, *De la Zalmoxis...*, p. 191.

[95] „Cîntecul închide un mit”, dar „nu întîlnim acolo elementele de fapt care să ne permită ampla reconstituire a unui străvechi ceremonial de seceriș” — constată și conchide I. Ionică, asupra complexului muzical-poetic Dealul Mohului (*op. cit.*, p. 158, 285).

COLINDA *MĂ LUAI, LUAI* (LA CHANSON DE NOËL *JE M'EN ALLAIS, ALLAIS*) — UN UNIVERS DES REPRÉSENTATIONS SYMBOLIQUES

Résumé

Notre pièce bénéficie d'une mélodie propre, unique, justement à cause du grand syncrétisme qui en garantit le fonctionnalisme. Ses structures rytmiques favorisent sa compréhension comme le vestige d'un drame joué dont le contenu s'est très bien conservé dans son texte narratif. Son scénario met l'héroïne devant une expérience initiatique fortuite, mais, avec la même spontanéité, il déclenche l'enchaînement de redoutables situations mythiques archétypales. Au fond, la narration reproduit fidèlement, bien que camouflé, le scénario réel d'un rite (lié à la puberté?) semblable à d'autres rites et mystères antiques. Rattachée au symbolisme archaïque, la narration nous impose la comparaison de ses formules, idées et thèmes avec quelques mythes et formes de céremonies thraces et grecques, parmi lesquels les Mystères d'Eleusis détiennent la première place. Cela nous permet d'identifier le mythe de la chanson *Mă luai* à une variante autochtone de la valorisation spirituelle universelle de la problématique agraire et érotique. Nous sommes en face d'une perpétuation et d'un héritage direct de la cultualité spécifique au territoire spirituel néolithique carpato-méditerranéen.

LUCIA APOLZAN – ÎNCUNUNAREA UNUI CREZ

Succesele profesionale ale etnografei Lucia Apolzan* — poate cel mai tipic exemplu al școlii etnografice românești — se leagă direct de cunoașterea fenomenului culturii țărănești, iar bucuriile omului Lucia Apolzan, cîte i s-au dat, nu pot fi desprinse de aceasta. Aproape că i-ar fi imposibil celui ce, cît de cît, s-a apropiat de Lucia Apolzan, a întîlnit-o expunîndu-și crezul în manifestări științifice sau cercetînd cartea vie a satului românesc în cele mai ascunse și greu de pătruns unghere, să facă o separație între aceste atît de ușor separabile elemente la alții.

De aceea, cartea acestei distinse cercetătoare, pe care cu bucurie o întîmpină azi oricine e preocupat de cunoașterea culturii, cu deosebire a etnografiei — *Carpații — tezaur de istorie. Perenitatea așezărilor risipite pe înălțimi* (prefață Mihai Pop, postfață Paul Petrescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987) — și încă și mai mult de istoria neamului românesc, vine ca o împlinire firească, de așteptat din partea unui specialist de o asemenea talie. Deși — cum spuneam — firească, nu ar fi fost posibilă fără pregătirea generală și, mai ales, de specialitate, pe care Lucia Apolzan a împlinit-o pe parcursul unei jumătăți de veac.

Tînăra care susținea bacalaureatul la Cluj, în anul 1929, în fața unei prestigioase comisii și cu rezultate meritorii, intrînd în aceeași toamnă ca studentă la Facultatea de Științe de aici, făcea parte dintr-o generație încrezătoare în destinele fericite ale neamului și țării sale. Contextul generos și stimulatoriu în care a studiat, atmosfera propice, dascălii remarcabili și colegii au contribuit la evidențierea calităților cercetătoarei.

În facultate i-a avut ca profesori pe Al. Lapedatu, S. Pușcariu, R. Vuia, L. Blaga ș.a. Cu primul a făcut cursurile de *Istoria românilor* în anii 1930/31 și 1931/32, cu V. Bărbat pe cele de *Sociologie generală* (1930/31). *Istoria antică* a urmat-o cu Em. Panaitescu (1930/31), iar *istoria universală* cu C. Marinescu (1931/32). R. Vuia a fost cel ce preda generației sale *Etnografia specială*, referitor la popoarele Europei, ca și cursul *Așezări și tipuri de case*, iar V. Meruțiu — *Eurasia* (toate în 1930/31). Munca individuală pentru seminarii a fost însă aceea care a relevat-o în fața colegilor și a profesorilor. Astfel, primul referat, din 1929, l-a susținut în cadrul seminarului de geografie asupra lucrării lui R. Vuia : *Țara Hațegului și Regiunea Pădurenilor*. I-au urmat în anul 1930, cel asupra lucrării lui N. Dragomir : *Din trecutul oierilor mărgineni din Săliște și comunele din jur* ; la seminarul de Istoria românilor, referatul asupra lucrării lui I. Bogdan : *Documente privitoare la epoca lui Ștefan cel Mare* ; în 1931, la seminarul de etnografie : *Așezările din regiunea Branului* și *Obiceiuri de la nuntă și înmormîntare în comuna Măgura-Bran* [1]. În cadrul seminarului de geografie, în 1932, a susținut referatul *Capitole alese din monografia plasei Bran*, pregătitor pentru teza de licență, prezentată sub titlu sugestiv în 1934 : *Plasa Bran, județul Brașov. Geografie fizică și umană.*

Activitatea științifică din timpul studenției, descoperind aptitudinile cercetătorului, prevestea un etnograf de certă vocație, lucru de altfel confirmat încă din primii ani de după absolvire. Astfel, Lucia Apolzan începe să „bată satele" în căutarea probelor vechimii așezărilor românești, în special în zonele de pe înălțimile spre care R. Vuia îndreptase atît atenția colaboratorilor și studenților săi, cît și efortul concret, de achiziționare de material etnografic în Pădureni, Țara Moților, în Hațeg, Maramureș sau Banat. În 1935 tînăra etnografă lucrează pe teren pentru tema *Cercetări antropogeografice și etnografice în regiunea superioară a Văii Bîrsei*, iar în anii 1937—38 face cercetări asupra *Portului popular în regiunea Sibiului*, ca în 1939 să debuteze cu *Cercetările etnografice din Munții Apuseni*. Între timp, din 1938, pregătește doctoratul la prof. Vuia, participînd la seminarii notabile conduse de R. Vuia, L. Blaga și C. Sudețeanu : *Monografiile etnografice regionale* (1938—40), *Începuturile vieții sociale, economice și religioase* (1939—40), *Păstoritul la români* (1939—40) [2]; *Cultura folclorică și cultura majoră* (1938—39), *Cultura minoră la români*; *Gîndirea magică la români* (1939—40) [3]; *Cultură și civilizație. Progres și evoluție* (1938—40) [4]. Alături de un asemenea program, care viza o specializare concretă dar și formarea unui sistem de cunoștințe într-un cadru larg cu orizont social, Lucia Apolzan mai prezentase—urmărite cu mare interes—în cadrul seminarului condus de R. Vuia, lucrările : *Metoda etnografică în cercetarea portului* (1938) și *Metoda etnografică în studiul industriei casnice*, amîndouă servindu-i, în mod fundamental, ulterior [5]. Numele tinerei cercetătoare, studiile sale găsesc în acești ani aprecieri. Pentru *Cadrul geografic și antropogeografic al județului Cluj* [6] obținea, în 1937, premiul Prefecturii județului Cluj. Conferințele sale erau urmărite cu interes la Asociația Femeilor Universitare — unde expune subiectele : *Etnic și creație* (1938) și *Din problemele portului popular românesc* (1939) — și la Cercul de Studii Etnografice — *Cercetări etnografice în Munții Apuseni* (1940). La Muzeul Etnografic al Ardealului, în cadrul căruia activa ca asistentă onorifică din 1936, alături de micul dar valorosul grup de colaboratori ai lui R. Vuia, era, de asemeni, apreciată. Nici articolele publicate în această epocă nu sînt trecute cu vederea, ele atingînd aspecte de mare însemnătate teoretică, susținînd puncte de vedere bazate pe o strictă documentație [7]. Totodată, cum lesne se observă din subiectele tratate, cercetătoarea valorifică din plin rezultatele lecturilor, obligatorii în pregătirea doctoratului, cît și observațiile directe de teren.

Ca cei mai mulți din generația sa, Lucia Apolzan și-a făcut un ideal din prezentarea onestă și probă a fenomenului cercetat, fiecare nouă contribuție științifică bucurînd-o. Face și ea parte din cei ce au contribuit direct la buna cunoaștere a fenomenului culturii și civilizației populare, la prezentarea acestuia în cadrele mai largi ale istoriei unei clase — țărănimea — și, prin el, iluminînd benefic istoria națională. Fie din perspectiva științifică, fie din cea culturală [8], contribuția etnografului este cea care iese mereu în evidență.

Ca și predecesorii săi, L. Apolzan s-a oprit, cum era firesc, asupra oamenilor, a moților și mocanilor, caracterizați atît de bine de I. Slavici ca avînd „o extraordinară vigoare trupească și sufletească", iar de Tache Papahagi socotiți a fi „de o pronunțată independență sufletească" și de „o cinste perfectă" [9]. A cunoscut bucuria și necazurile lor, felul în care aceștia au „umanizat" pămîntul neroditor și impropriu pentru agricultură. Demersurile ei științifice au coincis și, desigur, s-au legat (dacă nu cumva au fost determinate) de interesul special al oficialității pentru Țara Moților [10]. Acesta din urmă a fost concretizat în cîteva încercări făcute după 1918, periodic, de a rezolva rămînerea în urmă, economică și socială, nelipsind propuneri și soluții valoroase : sistematizarea administrativă, reorganizarea agriculturii și zootehniei, rezolvarea problemei drumurilor, crearea unor ramuri industriale, electrificarea, cercetarea problemelor de igienă și sănătate publică, dezvoltarea rețelei școlare, a turismului [11] ș.a. Din păcate, aproape nimic din toate acestea nu a fost dus la îndeplinire.

Excursul contribuției științifice la care-l facem părtaș pe cititor se mărește — în ciuda schimbărilor de importanță majoră intervenite în viața autoarei lor [12] — lăsîndu-ne să întrezărim realitatea afirmației din primele rînduri ale acestui articol de evocare. În 1942 vedea lumina tiparului lucrarea *Cercetări etnografice în Munții Apuseni* [13], o prezentare etnografică prin excelență — la care se reține mai ales metoda de prezentare a fenomenului etnografic și sublinierea raportului dintre cadrul geografic, așezări și ocupații, a uneia „din cele mai interesante regiuni ale pămîntului românesc", considerată pe bună dreptate de autoare „vast și variat muzeu".

Studiul direct pe teren al Munților Apuseni, viața alături de moți conducea, în 1942, la o altă lucrare — *Observații asupra ocupațiilor agricole în Munții Apuseni* [14] — care, în continuarea celei de dinainte, valorifica, de altminteri, munca de statisticiană a plasei Cîmpeni, conducînd la interpretarea fenomenului social local făcută de un etnograf cu o formație de invidiat. Sesizînd și desfăcînd sistemul de locuire cu specificul său — *crîngul* —, explicîndu-l din perspectivă sociologică cu determinantele sale, autoarea ne introduce într-o lume plină de elemente proprii ce trădează o vechime foarte mare : sistemul folosirii unora din pămînturi în devălmășie (composesoratul), al diviziunii muncii în familie, genul de culturi și, bineînțeles, habitatul care „oferă cadre poetice, care de cele mai multe ori te fac să uiți, sau să nesocotești truda bietului om pentru fiecare bucată de pîine". Toate observațiile și încheierile sale teoretice au în vedere sugerarea cauzelor și, în final, schițarea atitudinii cercetătorului față de fenomen : „Această stare nu mai poate fi trecută cu vederea. Și nici unilateral nu trebuie privită", prin care „capitalul uman de o neprețuită valoare" din Țara Moților se cerea a fi mai bine pus în valoare și ajutat pentru propășire.

Lucrarea ce încoronează activitatea Luciei Apolzan în acești ani de efort atent îndreptat spre studiul fenomenului locuirii din zonele montane este, desigur, *Sate-crînguri din Munții Apuseni — Observații asupra așezării lor sociale* [15]. Lucrarea marchează — cum se vede și din titlu — influența grupului de cercetători din cadrul Institutului Central de Statistică, aproape toți cuprinși în Școala sociologică gustiană. Deși la primele cercetări publicate sistemul crîngurilor este doar enunțat, în cazul noii lucrări el este expus în detaliu, iar mecanismul demontat, arătîndu-se relația strînsă — cum bine deprinsese în seminariile lui R. Vuia — dintre cadrul geografic și așezările umane. Cercetătoarea explică însă că „viața omenească (este) condiționată de factorii cosmici. Dar — precizează — condițiile cosmice credem că nu explică îndeajuns formarea crîngurilor, care sînt determinate în structura lor și de factorul demografic". Mediu, așezare, amprentă umană — toponime, onomastică, manifestări tradiționale — relevă fascinant și convingător un mod de viețuire — locuire arhaic, surprins *in situ* și pe viu, care este activ și deosebit de eficient economico-social, verificînd o modalitate tipică românilor [16]. Încheierea cercetării monografice a problemei se făcea prin apariția, în anul 1948, a studiului de o valoare practică deosebită : *Populația crîngurilor din plasa Cîmpeni, județul Turda în anul 1941* [17], subliniind și acesta o destinație practică sub raport statistico-organizatoric : „de a pune la baza organizării statului nostru (de democrație populară, în 1948, n.n.) criterii științifice". Gruparea acestei prime serii de rezultate ale cercetărilor făcute de L. Apolzan în directă legătură cu realitățile — unele de pe atunci devenite rare sau chiar unicate — civilizației țărănești încheie astfel, în anii 1948—50, deopotrivă, o etapă din evoluția școlii etnografice românești, cît și sub raportul vieții și evoluției științifice a cercetătoarei.

Obligată să muncească cîțiva ani (1950—55) în afara specialității, inclusiv ca muncitoare la „Uzinele textile 7 Noiembrie", dr. L. Apolzan își reia preocupările științifice în cadrul Institutului Central de Statistică și, ca etnograf, la Comisia de antropologie și etnologie a Academiei R.S.România. Aici participă, într-un larg colectiv interdisciplinar, la cercetările complexe din zona Porților de Fier, contribuind la cunoașterea sub raport etnografic a așezărilor din zonă [18]. Întreprinde, într-un ritm care-i aduce aprecieri elogioase pentru forța și perseverența, energia și abnegația de care dă dovadă — calități pe care le surprindem și-n cazul altor specialiști din acest domeniu : Gh. Focșa, V. Butură, I. Chelcea, Elena Secoșan ș.a., ca să cităm numai cîteva nume — , cercetări sistematice în a treia zonă montană, Platoul Luncanilor din Munții Orăștiei, ca și din Țara Moților sau din Clisura Dunării. Lucia Apolzan ajunge, în ultimii 20 de ani, o prezență, vară de vară, în satele risipite din această minunată parte a ținutului hunedorean. Culege date de la vîrstnici și tineri, urcă la stîne și sălașuri, stă de vorbă îndelung cu bătrînii satelor, participă la sărbătorile de peste an. Și aceste rezultate văd, treptat, lumina tiparului [19], limpezind aspecte neașteptate legate fie de așezări ca atare, fie de viața spirituală a comunităților [20]. Neobosită, și acum, la vîrsta senectuții, dr. Lucia Apolzan nu a încetat să „umble" prin sate — autorul întîlnind-o în vara anului 1986 la cetatea Costești — , să iscodească tainele lumii țărănești, fascinată parcă de viața simplă — și, totuși, atît de uimitoare ! — de realizările ingenioase, de orizontul și credințele țăranului.

Cartea în care împreunează, acum, toate cunoștințele și constatările făcute timp de 5 decenii asupra satului de pe înălțimile carpatice, reprezintă ca atare nu numai încununarea unor îndelungate și anevoioase studii, ci și împlinirea crezului unei vieți. Ea vorbește cititorului de la sine, conducîndu-l spre cunoaștere.

Despre autoare și lucrarea sa se pot cita, cu acest prilej, mai nimerit ca oriunde, celebrele vorbe : *Labor omnia vincit improbus!*

NOTE

* Născută la 15 februarie 1911 la Sibiu, ca fiica lui Ioan Apolzan, muncitor tipograf fruntaș al mișcării socialiste și naționale din Transilvania, unul din cei 1 228 semnatari ai, actului Unirii de la 1 Decembrie 1918.

[1] Tot în 1931, la seminarul de etnografie, a prezentat lucrarea *Culegeri de folclor (colinde, bocete, descîntece) din comuna Măgura-Bran* și *Portul popular din comuna Măgura-Bran.*

[2] Seminarul condus de R. Vuia.

[3] Seminarul condus de L. Blaga.

[4] Seminarul condus de C. Sudețeanu.

[5] Vezi lucrarea care se constituie în teza de doctorat, susținută la D. Gusti, *Portul și industria casnică textilă în Munții Apuseni*, București, Institutul de Științe Sociale al României, 1944, 250 p.

[6] Publicat în *Administrația românească în județul Cluj*, Cluj, 1937.

[7] Amintim, ca exemplificare: *Portul românesc în regiunile săcuizate*, în „Tribuna", Cluj, II, 141, 25.VI.1939 și reluat de „Neamul românesc", XXXIV, 143, 5.VII.1939; *Introducerea portului românesc*, în „Tribuna", II, nr. 208, 11.IX.1939 și „Neamul românesc", XXXIV, nr. 202, 14.IX.1939; *Congresul de dansuri populare de la Stockholm*, în „Tribuna", II, 227, 25.XI.1939 ; *Promovarea industriei casnice*, în „Tribuna", II, 294, 21.XII.1939 ; *Muzeul*

Maramureşului în „Gazeta maramureşeană", Cluj, XV, nr. 6, 1.IV.1940; *Un album al portului popular românesc*, în „Pagini literare", Turda, VII, 1—2, 1940, p. 45—48; *Etnic şi creaţie*, în idem, 6—8, 1940.

[8] Ca membră a Asociaţiei Femeilor Universitare Române, a Cercului de Studii Etnografice — Cluj şi a Regionalei Cluj a Institutului de Cercetări Sociale al României, L. Apolzan a ilustrat adeseori şi cu alte contribuţii notabile viaţa culturală din epocă.

[9] I. Slavici, *Ardealul*, 1893, p. 108; T. Papahagi, *Cercetări în Munţii Apuseni*, Bucureşti, 1925, p. 18—20.

[10] În 1918 Consiliul Dirigent iniţia un organ special pentru „îngrijirea intereselor şi pentru reorganizarea economică a Ţării Moţilor", în anul următor fiind organizat Comisariatul guvernamental al Munţilor Apuseni. În 1927 Al. Lapedatu, Gh. Cipăianu şi Gh. Tătărescu sînt însărcinaţi de guvern cu studierea problemelor moţilor, primul iniţiind în 1933 o conferinţă — ţinută la Cluj — cu prefecţii din cele 6 judeţe moţeşti; în anul 1938, I. Clopoţel era numit inspector general administrativ coordonator al unui studiu sociologic privitor la Ţara Moţilor. Vezi Tr. Rus, *Aspecte privind situaţia economico-socială a Ţării Moţilor (1918—1940)*, în „Revista de istorie", tom 39, 6, 1986, p. 582—589.

[11] Vezi direcţiile şi soluţiile la I. Clopoţel, *Direcţia realismului social-economic*, Cluj, 1926, p. 32; dr. I. L. Ciomac, *Probleme economice din Munţii Apuseni şi ai Maramureşului*, în „Bul. Acad. Înalte Studii Economice", Cluj, III, nr. 1, 1932; dr. Dominic Stanca, *Ancheta sanitară pentru combaterea sifilisului şi bolilor venerice în Munţii Apuseni*, în *Contribuţii la istoricul sifilisului în Ardeal*, Cluj, 1926; Ioan Popa, *Industria casnică din Munţii Apuseni*, Cluj, 1932; I. L. Ciomac şi V. Popa Necşa, *Munţii Apuseni*, Bucureşti, 1936, p. 248—256.

[12] Funcţionară la Rezidenţa Ţinutului Someş din Cluj, monstruosul act samavolnic de la 30 august 1940 — dictatul de la Viena — o obliga pe L. Apolzan să părăsească marele centru universitar transilvănean, stabilindu-se la Bucureşti, întîi la Prefectura judeţului Ilfov, apoi la Institutul Central de Statistică al României. De aici, din proprie voinţă, este detaşată ca statistician al plasei Cîmpeni (jud. Alba), timp de peste un an (13.V.1942 — 13.IX.1943). La 23. I. 1941 L. Apolzan, şef de birou cl. I la Prefectura Ilfov, cerea transferul pe un post de muzeograf la Muzeul de Artă Naţională, un post ce şi-l dorise dar nu-l va putea ocupa, cf. Arhivele Statului Bucureşti, Fond Ministerul Cultelor şi Artelor, Direcţia Artelor, Dosar 99/f. 42—46, 1941, din care am preluat o bună parte din datele prezentate.

[13] În „Apulum", Buletinul Muzeului Regional Alba Iulia, I, 1939—1942, Alba Iulia, p. 30 (extras). Cercetarea şi lucrarea au fost finanţate de Institutul de Cercetări Sociale, Regionala Cluj.

[14] Publicată în „Apulum" (şi separat) II, 1943—1945, Alba Iulia, p. 32.

[15] Publicată în „Sociologie românească" (şi separat), an. V, nr. 1—6, Bucureşti (1943—1945), p. 149—159.

[16] Vezi, mai ales, încheierea studiului, p. 13, care surprinde interrelaţia şi circulaţia continuă dintre aşezările de pe înălţimi.

[17] Subintitulat *Contribuţie la problema aşezărilor răzleţe din Munţii Apuseni*, era publicat în „Analele Institutului de Statistică al României", vol. III, 1948, p. 159—196 (şi separat).

[18] Publicate în: *Atlasul complex Porţile de Fier*, editat de Academia R. S. România, Bucureşti, 1973, p. 214—228; „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1974 — 1975", Cluj-Napoca, 1975, p. 161—169; „Studii şi comunicări de etnografie-istorie", Caransebeş, 1975, p. 7—37; 1979, p. 83—108.

[19] Vezi „Sargetia", nr. XIII, 1977, p. 487—508; XIV, 1979, p. 573—591; XV, 1981, p. 435—491; XVI—XVII, 1983, p. 685—721.

[20] În acest sens, sînt remarcabile articolele publicate, sub redacţia lui Valentin Hossu-Longin, în „România pitorească", nr. 6, 9/1981; 7/1982; 1, 3, 7, 12/1983; 10/1984, 1, 7/1985 şi „Almanahul turistic", 1986, p. 120—121.

IOAN OPRIŞ

TIBERIU ALEXANDRU*

1. *ROUMANIE – POLYPHONIE VOCALE DES AROUMAINS/ RUMANIA–VOCAL POLYPHONY OF THE ARUMANIANS.* Enregistrements, photographies et texte de BERNARD LORTAT-JACOB, chargé de recherche au C.N.R.S. et JACQUES BOUËT, maître-assistant à l'Université Paul Valéry de Montpellier. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme. Collection fondée par Gilbert Rouget. Directeur de la collection: Hugo Zemp. Bande magnétique préparée par Jean Schwarz. Comité d'édition: Equipe de recherche nº 165 («Etudes d'ethnomusicologie») du C.N.R.S. Production: C.N.R S. Audio-visuel. *Le Chant du Monde* LDX 74803. Paris, 1983

Disc LP 30 cm însoțit de o broșură 30/30 cm de 8 pagini, cu text explicativ în limbile franceză și engleză, cu traducerile textelor poetice, ilustrat de nouă fotografii, între care una din 1928 cu o imensă horă aromână și două sugestive tabele: unul cu etapele nunții și principalele momente muzicale ceremoniale, cu trimiteri la fețele și plajele discului, altul cu diferitele ipostaze ale tehnicii polifonice la fîrșeroți și grămosteni. Pe mapa discului (verso) se află harta cu localitățile în care s-au făcut cercetările: Cogealac, jud. Constanța, Ceamurlia de Sus și Lăstuni, jud. Tulcea. Este un nou disc-document scos de perechea de harnici și pricepuți etnomuzicologi francezi, cărora le datorăm și valorosul disc cu balade românești, analizat în cronica din numărul anterior al revistei noastre. Culegerile au fost făcute în două reprize, în iulie 1980 și în septembrie-octombrie 1981.

Roumanie
polyphonie vocale des Aroumains
Rumania
vocal polyphony of the Arumanians
cnrs
audio

Muzica populară a dialectelor aromân sau macedoromân, meglenoromân și istroromân este departe de a fi cunoscută pe măsura însemnătății ei cultural-artistice. Pentru muzica istroromânilor sîntem nevoiți să ne mulțumim cu puținele dar prețioasele date pe care le-a adunat neobositul și multilateralul cărturar moldovean Teodor T. Burada (1839–1923), între care instrumentele muzicale și cinci melodii puse pe note (trei cîntece de nuntă și două dansuri), aflate în volumul său de 144 de pagini „cu figuri în text și cu o hartă": *O călătorie în satele românești din Istria*, Iași, 1896 (lucrare republicată de Viorel Cosma în: Teodor T. Burada, *Opere*, vol. IV, București, 1980, p. 155–224). Despre folclorul muzical al meglenoromânilor, Gheorghe Oprea a publicat o bine venită și interesantă lucrare, ilustrată de cincisprezece melodii: nouă cîntece epice și lirice, între care unul vocal-instrumental (voce și cimpoi) și șase jocuri din cimpoi: *Despre muzica meglenoromânilor — O cercetare în satul Cerna, jud. Tulcea* [1979], în „Studii de muzicologie", vol. XVI, București, 1981, p. 269–396. În schimb, muzica populară a macedoromânilor o cunoaștem ceva mai bine, mai întîi din cele trei colecții publicate pînă în prezent: Vanghele T. Millio: *Cîntece populare macedonene*, București, 1928; Ioan Caranica, *130 de melodii populare aromânești*, București, 1937 și George Marcu, *Folclor muzical aromân*, București, 1977, apoi din cîteva lucrări de mai mică întindere apărute în paginile revistei noastre, referitoare mai ales la cîntarea polifonică, mai toate de George Marcu. Una dintre aceste scrieri atrage atenția, în mod deosebit, prin informațiile privitoare la muzica aromânilor din Bulgaria. Este vorba de un interesant articol al lui Nikolai Kaufman, de la Institutul de Muzică de pe lîngă Academia Bulgară de Științe din Sofia: *Cîntece aromânești din satul Dorkovo, Raionul Velingrad*, apărut în „Revista de etnografie și folclor", tomul 14, 1969, nr. 1, p. 69—75, cu șase melodii în text. Aflăm că pînă în jurul anului 1931 trăia în Bulgaria o importantă populație de aromâni, numiți de localnici *kuțovlasi*. Cei mai mulți au imigrat în România, încît actualmente numărul celor rămași în țara vecină este redus. Învățatul bulgar i-a cercetat pe cei din satul Dorkovo din Rodopii apuseni. „În satele din jur, populate în majoritate cu bulgari mahomedani, cîntecele aromânilor se bucură de un prestigiu deosebit. Bulgarii nu pot învăța aceste cîntece din cauza structurii muzicale aparte și a limbii necunoscute pentru ei" — scrie cercetătorul bulgar. Iar mai departe precizează: „Adesea în cîntecele aromânilor sînt descrise întîmplări și evenimente petrecute în diferite părți ale Peninsulei Balcanice. [...] Aromânii au nume bulgărești, dar în cîntecele lor se păstrează nume străvechi, deosebite de cele de astăzi: Steriu, Ioga, Piha ș.a. [...] Consideră că fac parte din poporul român, a cărui limbă o vorbesc. După o tradiție destul de răspîndită printre ei, străbunii lor au fost în trecut încărcați cu sila în corăbii și strămutați undeva între Grecia și Albania, unde s-au așezat în munții Gramos și Pind. [...] Într-o tradiție a aromânilor se vorbește de strămutarea lor din Gramos în Bulgaria, goniți fiind de beiul turc Ali. Tot aici se pomenește numele unui bulgar, slujitor la Ali, care în cîteva rînduri i-a ajutat pe aromâni ca pe unii ce erau de aceeași credință cu el". În continuare se supune la o succintă dar pertinentă analiză muzica aromânilor din localitatea cercetată, arătîndu-se înrudirile dintre polifonia lor și cea a macedonenilor din ținutul Costura, aflat în partea de nord-vest a Macedoniei grecești, pe care asijderea i-a cercetat și despre a căror cîntare polifonică pe trei voci a publicat un important studiu: *Triglasnite narodni pesni ot Kostursko*, în „Izvestia na Instituta za Muzika", Kniga VI, p. 66—158, Sofia, 1959. După cum reiese dintr-un exemplu muzical pe care specialistul bulgar l-a reprodus în cuprinsul articolului din revista noastră, polifonia macedonenilor din Costura este identică cu cea a fărșeroților. Trebuie adăugat că nici discul românesc nu a ocolit muzica populară a macedoromânilor. Scriitorul acestor rînduri s-a socotit dator să includă un cîntec polifonic cîntat de un grup de fărșeroți în *Antologia muzicii populare românești*, București, Electrecord, EPE 01223—01225 [prima ediție în 1960—1962, iar a doua în 1976] și un cîntec polifonic cîntat de un grup de fărșerote în antologia *The Folk Music of Rumania*, New York, Columbia, Kl 5799, 1963, iar Casa de discuri „Electrecord" a scos un disc LP 30 cm: *Muzică populară macedoromână. Grupul vocal „Fărșeroții"*, STM-EPE 01105, București, [1976]. După cum am arătat într-o cronică anterioară (v. „Revista de etnografie și folclor" nr. 1/1986), Constantin Brăiloiu, la rîndul său, a inclus în monumentala operă discografică pe care a editat-o: *Collection Universelle de musique populaire enregistrée* (Geneva 1951—1958, reeditată în 1984) și patru piese polifonice aromâne: trei cîntece de nuntă și un impresionant bocet, cîntate de un grup feminin. Alte șase cîntece polifonice aromâne se află pe discul îngrijit de Bernard Mauguin: *Musical Atlas-Unesco Collection: Rumania* (EMI/Odeon 3C 064-18120), disc despre care nădăjduiesc să scriu într-o cronică viitoare. Wolf Dietrich a cules acum cîțiva ani folclor aromân în Grecia. O copie a culegerii sale, cu excelente înregistrări stereofonice, se află în colecțiile Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Nu se știe încă dacă în discurile pe care acesta le-a scos pînă în prezent a folosit și materiale aromâne.

---

* Fotografiile: Dan Alexandru.

Textul explicativ al discului de față începe prin a da unele lămuriri despre aromâni. Răspîndiți pe teritoriul vechii Macedonii (în afară de Dobrogea, unde pot fi întîlniți în peste cincisprezece localități, și împrejurimile Bucureștiului), se crede că numără între 300 000 și 600 000 de suflete: în Albania (150 000), Grecia (200 000), Iugoslavia (peste 150 000) și Bulgaria (?). În aceste țări, aromânii sînt cunoscuți sub diferite denumiri: *vlahi* și *cuțovlahi* (vlahi „șchiopi") în Grecia, *țintari* în Iugoslavia, *ciobani* și *rëmër* (români) în Albania și *belivlasi* (vlahi „albi") în Bulgaria. În Dobrogea, unde cercetătorii noștri au cules de la reprezentanți ai celor două importante ramuri ale macedoromânilor: fărșeroți, pe de o parte, și grămosteni (grîmosteni), pe de altă parte, aceștia își zic *machedoni* sau *aromâni (armâni)*. Limba lor, neolatină, este înrudită cu limba română (este de fapt un dialect al limbii române — *n.n.*). O caracterizează o seamă de arhaisme fonetice, morfologice și lexicale de obîrșie latină — inteligheația aromână este deosebit de mîndră cu puritatea latină a limbii lor (a se vedea în acest sens și prezentarea scrisă de Ovidia Babu-Buzea la discul Electrecord citat mai sus) —, precum și un vocabular împrumutat de la popoarele conlocuitoare din Balcani. Populația este produsul unei lente simbioze între diferite civilizații: o civilizație autohtonă (daco-scitică), o civilizație colonizatoare (cu dominantă latină), o civilizație bizantină (sec. al IV-lea), apoi slavă (sec. al VI-lea). Limba română, unitară la început, a dat naștere dialectelor, ca urmare a emigrării slavilor de nord de la apele Vistulei spre Balcani și constituirii celor dintîi state feudale (sec. VI—VII), cînd diferite vetre românești au fost dislocate și izolate.

Adaug că (după DER și MDE), aromânii sînt descendenții populației românești care a migrat în sec. IX—X de la Dunăre și s-a așezat în sudul Peninsulei Balcanice. Cronicarii bizantini le semnalează prezența în decursul secolului al X-lea. Aromânii sînt, obișnuit, descriși drept iscusiți oieri-transhumanți, trăitori în mediul rural. Aceasta este însă doar în part adevărat. Ei au întemeiat odinioară mai multe orașe, ca Moscopole, Gramostea, Mețovo și Siracu, care s-au bucurat de o largă autonomie atît în decursul Imperiului Bizantin, cît și al Imperiului Otoman. Mulți aromâni au devenit pricepuți negustori și au jucat un rol însemnat în dezvoltarea economiei burgheze din sud-estul Europei, din Ungaria și din Austria. O seamă dintre ei au contribuit din plin la propășirea culturii românești din fosta împărăție austro-ungară. Ajunge să-l pomenim pe Emanoil Gojdu (1802—1870), aprig luptător pentru drepturile naționale ale românilor din Transilvania, din a cărui avere s-a instituit un vestit fond de burse pentru studenții români din Transilvania și din Ungaria.

Trebuie precizat, spun autorii, că formele și materialul muzical nu au aceeași rezistență la uzura timpului și a influențelor exterioare. Cîntecul polifonic aromân poate să releve o cultură străină. Rolul isonului, bunăoară, nu exclude o înrîurire bizantină. Nu se scapă însă din vedere citarea cîntărilor ceremoniale funebre din sudul Banatului bazate pe cîntarea antifonică a două grupuri de cîntărețe, fiecare grup folosind isonul prelung al celuilalt grup drept reazem armonic. Aceste străvechi cîntări din spațiul dacoromân degajă, se știe, o atmosferă sonoră aproape aidoma cu cea a cîntecelor polifonice aromâne.

Este neîndoios că isonul a fost una dintre particularitățile cîntărilor vocale bizantine, iar muzicile care îi continuă tradiția îl păstrează în mai mică sau în mai mare măsură. Dar răspîndirea isonului în lume este cu mult mai mare! Obîrșia lui în rezonanța naturală l-a impus simțirii umane: este prezent pe toate meridianele atît în instrumentele idiofone naturale (ca de pildă *drîmba*, cea atît de larg răspîndită în lume), în aerofonele prevăzute cu o țeavă specială de ison (cum sînt *fluierele* și *clarinetele gemănate* ori *cimpoiul* cu „bizoi") cît și în muzica vocală de grup, adesea antifonică totodată, a multor popoare. Isonul se înscrie între elementele muzicale de răspîndire generală, ce nu cunosc fruntarii politice, lingvistice ori culturale.

Similitudinea dintre cîntecele polifonice ale fărșeroților cu cele ale grecilor din nordul Epirului, ale macedonenilor din Grecia și din Iugoslavia și ale albanezilor din partea meridională a țării, la sud de rîul Shkumbin (unde locuiesc și aromânii), nu explică cîtuși de puțin obîrșia acestei deosebit de interesante cîntări. Autorii, trebuie să o spunem, nici nu încearcă aceasta. Cred însă că polifonia aromânilor fărșeroți trebuie inclusă în marea familie a cîntărilor pe mai multe voci din spațiul mediteranean, cu „paghjella" din Corsica, cîntecele „a tenore" din Sardinia și chiar cu minunatele cîntări pe mai multe voci ale georgienilor, respectiv ale gruzinilor.

După cum arată titlul discului, acesta este închinat polifoniei vocale. Opt din cele unsprezece plaje gravate pe cele două fețe ale discului cuprind cîntece polifonice vocale: cinci cîntece înregistrate de la fărșeroți și trei cîntece de nuntă înregistrate de la grămosteni. Patru plaje cuprind însă muzică vocal-instrumentală și instrumentală, culeasă de la doi cimpoieri: Hristu Budina din Cogealac (Constanța), un cimpoier de excepție, și Dumitru Pufleni din Lăstuni (Tulcea), și el bun cimpoier. Ei cîntă din instrumentul cu carabă simplă și bîzoi, similar cu cel din Muntenia, pe care îl numesc *gaidă*, iar mai nou *cimpoi*. (Despre răspîndirea denumirii *gaidă*, ca și despre etimologia termenului, vezi nr. anterior al revistei noastre, p. 101). De la Hristu Budina s-a înregistrat un minunat cîntec vocal-instrumental, de stil parlando-rubato. El cîntă simultan din gură și din cimpoi, al cărui burduf îl umflă cu intermitențe, în pauzele cîntării vocale. Tot el cîntă un mănunchi de trei melodii: o introducere cu ritm și mișcare libere (o interesantă versiune de doină propriu-zisă instrumentală), un cîntec instrumentalizat și un joc numit *vulgarcu*. Iar de la Dumitru Pufleni s-a ales o suită de patru frumoase dansuri: un joc din Bidjova (Macedonia) și trei jocuri „de brîu".

Sîntem recunoscători autorilor acestui disc pentru limpezimea cu care descriu muzica populară aromână, îndeosebi structurile ei polifonice, atît la fărșeroți cît și la grămosteni.

Mai toate cîntecele fărșeroților gravate pe disc sînt din cele pe care le numesc „din pade", adică stînd jos, spre deosebire de cele de joc, pe care le cîntă în decursul dansului. Un singur exemplu, cu ritm aksak (cu durate „binare" și „ternare" care alternează sistematic), aparține acestora din urmă, respectiv cîntecelor de joc. Autorii ne explică cum pentru cîntecele „din pade" cîntăreții stau aproape unii de alții, iar soliștii, cu gesturi ale capului, ale mîinii sau ale brațului, dau indicații ritmice. Execuția este rubato. Structura pentatonică (mai rar tetratonică) a melodiilor este disimulată printr-un joc de ornamente în care abundă alunecări tipice ale glasului *(glissando)*. Diferitele trepte sînt atinse printr-un mers de mișcări reunite progresiv, de unde o relativă instabilitate. Treapta principală, totodată sunetul de ison, este în schimb foarte stabilă.

În forma ei cea mai dezvoltată, totodată cea mai obișnuită, polifonia fărșeroților este pe trei voci. Prima este realizată de un cîntăreț principal *cari trazi boațea*, a doua de un al doilea cîntăreț *cari taie boațea* și a treia, un ison continuu pe vocala *e*, care poate fi dublat de un ison oscilant, realizat de mai mulți cîntăreți *cari țin boațea*, aceștia fiind totodată cei *cari herb* (fierb, clocotesc) sugestivă imagine a isonului.

Al doilea solist îl înlocuiește pe cel dintîi. El intervine după ce primul solist a cîntat de unul singur cele dintîi patru silabe ale cîntecului, de unde și numele său: cel ce taie vocea. O dată cu al doilea solist intră și corul ce ține isonul. Diferitele ipostaze ale cîntării, după tabelul amintit, sînt următoarele: 1. Primul solist își încetează cîntarea de îndată ce i-a „tăiat vocea” al doilea solist; 2. primul solist se alătură isonului cîntat de grup, din clipa în care melodia a fost preluată și dusă mai departe de al doilea solist; 3. primul solist își continuă cîntarea și după ce intervine al doilea solist, care intonează însă o contramelodie ori un ison variabil. Isonul grupului începe întotdeauna o dată cu intrarea solistului secund.

La cîntecele fărșeroților se indică de fiecare dată numele soliștilor principali (în unul din cazuri sînt chiar trei soliști care cîntă în alternanță). În schimb, la cîntecele grămostenilor, înregistrate „pe viu” cu ocazia unei nunți, aceste indicații lipsesc. Două din cele trei cîntece de nuntă au fost cîntate la masa mare, iar al treilea (care încheie și discul) la plecarea miresei spre căminul conjugal. Acesta din urmă este antifonic: de o parte cîntă un grup de nuntași din partea mirelui, iar de altă parte un grup de nuntași din partea miresei.

Cîntecele grămostene sînt cîntate într-un stil giusto-silabic, asemănător cu cel al colindelor. Sistemul este tetratonic, ansamblul sonor fiind clădit în jurul liniei melodice principale intonată de un solist. Melodia sa, întărită uneori prin cîntarea grupului, este relativ stabilă. S-a observat totuși că, în unele strofe melodice, solistul își variază cîntarea, de unde efecte polifonice ocazionale. Diferitele voci ale corului îndeplinesc o funcție îndoită: atît întărirea treptei principale, de unde impresia de ison intermitent, cît și sublinierea unor trepte ale melodiei, pe care o dublează cu o formă simplificată a ei. Vocile secundare rămîn subordonate melodiei principale, fără să impună structuri deosebite de cea a vocii principale.

Acest excelent disc, cu melodii frumoase, judicios alese, foarte bine înregistrate, totodată temeinic explicate, constituie o contribuție de certă valoare la cunoașterea dialectului muzical aromân.

2. *POLYPHONIES DE SARDAIGNE/POLYPHONIES OF SARDINIA.* Enregistrements, photographies et textes de BERNARD LORTAT-JACOB. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme. Directeur de la collection: Gilbert Rouget. Bande magnétique préparée par Jean Schwarz. Secrétariat d'édition: Hugo Zemp. Publication de l'Équipe de Recherche nº 165 du C.N.R.S., Département d'Ethnomusicologie, Laboratoire d'Ethnologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle. *Le Chant du Monde* LDX 74760 Stéréo-Mono. Paris, 1981

Disc LP 30 cm, cu text explicativ în limbile franceză și engleză, cu traducerile textelor poetice, ilustrat de trei fotografii (plus cea de pe copertă) și un sugestiv tabel cu diferitele voci ale cîntecului polifonic sard, tipărite pe patru pagini ale mapei-pliant; pe verso: cuprinsul discului și harta insulei cu indicarea localităților în care s-au făcut culegerile (zona centrală de răsărit a insulei). Cercetările s-au făcut în 1979 și 1980, în cursul unor misiuni ale Centrului Național al Cercetării Științifice din Paris. Textele cîntecelor au fost stabilite și revăzute de Maria Manca. Discul cuprinde exclusiv cîntece vocale, unul singur vocal-instrumental, *Ballu brincu* (dans săltat), acompaniat de drîmbă *(sa trunfa)* și chitară. Sînt cu totul douăsprezece piese: patru cîntece lente *(boghe 'e note* și *mutos)*, șapte cîntece de joc *(ballu)* și o competiție între poeți-cîntăreți *(gara poetica)*.

Polyphonies de Sardaigne
Polyphonies de Sardaigne

Autorul ne împărtășește o seamă de interesante date privitoare la folclorul zonei pe care a cercetat-o. În afară de prilejurile particulare și familiale: priveghiul, nunta ori micile petreceri sătești *(spuntini)*, folclorul sard, viu și viabil, se desfășoară în public. Fiecare sat își are muzicanții și dansatorii săi recunoscuți, un „grup” *(gruppo)* propriu, și dacă nu și o muzică aparte, în tot cazul un stil particular de execuție, pe care îl împarte cel mult cu așezările din imediata vecinătate. Obștea joacă un rol însemnat în valorificarea muzicii locale și orice sat, preocupat să-și afirme propria sa ființă, pare să se opună feluritelor forme de asimilare. Este neîndoios ca acest dinamism acționînd în sensul unor diferențieri fără contenire reafirmate în cadrul formelor statornicite de tradiție are drept urmare marea bogăție a muzicii din partea locului. Se pare că, pentru a ocoli asimilarea stilurilor și totodată a respecta diferențierile, calea cea mai bună este recunoașterea lor în mod explicit. Se obișnuiește deci ca, la fiecare serbare, să fie poftiți unul sau cîțiva poeți, muzicieni și dansatori din ținuturile vecine. În acest chip stilurile muzicale specifice diferitelor regiuni ale Sardiniei se confruntă *in piazza*, în piața localității, pe un podium ridicat ocazional. O dată cu lăsarea serii, o mare parte a populației participă prin dansurile și cîntecele satului. Poezia cîntată, improvizată pe teme date constituie un gen major. Jocul se desfășoară după cîntarea dansatorilor ori după glasul unor instrumente muzicale — în sud clarinetul triplu *launeddas* (descris în nr. 1/1986, p. 63, al revistei noastre), iar în centru și la nord un acordeon diatonic *(sunettu)*.

,,Grupul" *(gruppo)* sard nu este un ,,grup folcloric" în înțelesul obișnuit. Instituție strict țărănească, în legătură directă cu viața tradițională și relativ autonom în raport cu autoritatea provincială, el este prin esență deschis: oricine i se poate alătura, cu condiția să știe să danseze și — mai presus de toate — să știe să cînte, să aibe totodată un costum tradițional, de vreme ce obiceiul cere să-l îmbrace ori de cîte ori se produce în afara localității de baștină. Opunîndu-se oricărei forme de dirigism și funcționînd ca o instituție de primire, ,,grupul" nu privește doar cîțiva indivizi izolați, ci o însemnată parte a populației, al cărei număr diferă după ocazii și în funcție de disponibilitatea fiecăruia. În sînul ,,grupului", în vreme ce tineretul se consacră îndeobște dansului ori cîntării instrumentale — și nu o dată se face dovadă de o frumoasă virtuozitate — , cei mai în vîrstă se dovedesc cei mai buni cîntăreți. Aceasta nu înseamnă că marele stil vocal ar fi pe cale de dispariție, dar, aici ca pretutindenea, cîntecul frumos pretinde o oarecare maturitate și o siguranță care nu se dobîndesc decît o dată cu vîrsta.

Cu excepția cîntecului acompaniat de drîmbă și chitară, amintit, toate piesele discului sînt polifonice, aparținînd tipului numit, îndeobște, *a tenore*. Acesta ocupă un loc aparte în repertoriul muzical al Sardiniei. Aria lui de răspîndire este însă restrînsă la zonele centru-nord și centru-est ale insulei, oarecum corespunzătoare ținuturilor Baronia și Barbagia. Este executat de un ansamblu coral *(su tenore)*, a cărui organizare se supune întotdeauna acelorași principii, oricare ar fi genul sau stilul cîntărilor : un solist cu rol preponderent care cîntă textul și conduce cîntarea și un ,,cor" *(su concordu)* de trei voci, ale căror părți înlănțuite în formule silabice alcătuiesc un suport armonic deosebit de caracteristic. Solistul : *sa boghe* (vocea) începe de unul singur cîntarea la fiecare început de frază, urmat după un timp de grupul celor trei coriști ; el călăuzește și modulațiile diatonice *(scalate)*, iar la sfîrșit de frază poate improviza unele ornamente melodice suplimentare. Melodia se desfășoară obișnuit în cadrul unui pentacord major (de tipul *sol* — fa — mi — re — *do*, cu treptele exterioare, *sol* și *do* principale). I se alătură *mesa boghe* (în italienește *mezza voce)*, vocea cea mai înaltă, relativ liberă de celelalte două voci ale corului ; ea multiplică adesea melismele, în cadrul unei tetratonii (de tipul si — la — *sol* — *mi*, cu ultimele două trepte principale). Eșafodajul sonor este susținut de o cvintă perfectă, intonată de cele două voci grave ale corului : *contra*, vocea centrală *(sol* în cadrul sistemului nostru), după care se acordează celelalte două voci ale corului, din care cauză ,,intră" cu foarte puțin înaintea lor, și vocea cea mai gravă, *bassu*, care intonează cvinta inferioară *(do)* față de *contra*. Isonul de cvintă este cu intermitență articulat pe silabele *bam-bim bam* (la Fonni), *nin-nan-ne* (la Lodè), *bem-bam-bom* (la Orune) și altele asemenea. Înălțimea isonului variază în funcție de desfășurarea melodiei cîntate de solist, pe care o susține și cu care se ,,acordează" printr-un remarcabil simț armonic. Faptul că *mesa boghe* este vocea cea mai acută ne apropie de *paghjella* corsicană, cîntare polifonică pe trei voci începută de un solist principal, urmat de un al doilea solist, care cîntă într-o *tessitură mai înaltă* o contramelodie bogat ornamentată, și de o a treia voce care intonează un ison variabil. Această cîntare de stil contrapunctic este totodată asemănătoare cu cea a fărșeroților, mai ales în ipostaza în care solistul principal nu întrerupe firul melodiei, după ce al doilea solist intervine improvizînd o contramelodie; melodiile celor doi soliști *se împletesc, se încrucișează ori melodia cîntată de al doilea solist se desfășoară tot timpul într-o tessitură mai înaltă*. Cînd isonul cîntecelor fărșerote este dedublat de un ison oscilant, realizat de o parte din cîntăreți, asemănările dintre cîntecele polifonice sarde, corsicane și aromâne (la care trebuie adăugate cele direct înrudite ale albanezilor, macedonenilor și grecilor), diferite de celelalte polifonii din Balcani, inclusiv de polifonia aromânilor grămosteni, sînt elocvente. Aceste trei stiluri polifonice populare pot fi clasate într-o familie.

Cîntecul *a tenore* este caracterizat printr-o tehnică de emisiune vocală particulară. Dacă cele două voci mai înalte *(sa boghe* și *mesa boghe)* sună limpede, ca vocile mediteraneene obișnuite, cele două voci grave *(contra* și *bassu)* sună puternic și deosebit de aspru. Lămurirea autorului: ,,Elles sont forcées dans le grave et peu nasales; une technique particulière est requise pour faire ressortir les armoniques supérieurs" — este, cred, folositor să fie întregită cu cele ce urmează: după muzicianul corsican Felix Quilici, impresia de ansamblu a cîntării polifonice locale *paghjella*, întărită de timbrul oarecum nazal al vocilor, este a unei cîntări care a suferit înrîuriri orientale ori care își trage obîrșia din Orient. Emisiunea vocală guturală scoasă din adîncul gîtlejului de cei ce țin isonul la cîntările sarde este cu mult mai aspră. Puternică, gravă, guturală și nazală, bogată în armonice, ea evocă „vocea-drîmbă" a mongolilor, a căror tehnică *xőőmij* (ceea ce înseamnă totodată 'faringe'), îngăduie unui singur individ să cînte simultan pe două voci: cu vîrful limbii sprijinit de cerul gurii se scoate din fundul gîtlejului un ison puternic, continuu sau articulat, deasupra căruia, prin modificări aproape imperceptibile ale cavității bucale, răsună un bogat spectru de sunete armonice superioare oarecum șuierate, similare cu cele ale drîmbei (cu ajutorul cărora se pot compune melodii). Asemenea păreri au fost formulate și de alți cercetători. Învățatul italian Diego Carpitella, bunăoară, socotește această manieră de cîntare polifonică de obîrșie celtică sau africană. Scriitorului acestor rînduri i-a amintit un ciudat cîntec cules în 1967 la Darău, în Egiptul de Sus, de la un grup de cîntăreți de origine arabă, cu totul aparte prin refrenul său cu sunete guturale și aspre, scoase de asemenea din fundul gîtlejului, cu periodice schimbări de registru în acut, cu sunete cînd expirate, cînd inspirate. Acest ison variabil, intonat de cor, alternează cu vocea limpede a solistului. Spre sfîrșit, cîntărețul își desfășoară glasul deasupra refrenului repetat fără contenire, de unde o interesantă polifonie (*La Musique populaire d'Égypte*, Cairo, Ministerul Culturii, 1967, discul 2, fața I, nr. 23: *Marbū'*). Cîntece polifonice similare au fost culese de la pescuitorii arabi de perle din insula Bahrein, de către regretatul etnomuzicolog danez Poul Rovsing Olsen, fostul președinte al lui International Council for Traditional Music (*Pecheurs de perles et musiciens du Golfe Persique*, Disques OCORA — Office de coopération radiophonique, OCR 42, Paris. Vezi revista noastră nr. 2/1972, p. 176—177). O filiație nu este exclusă, de vreme ce informatorii mei din Egipt susțineau că, după tradiție, strămoșii lor ar fi venit de undeva din Arabia Saudită. Adaug că cele trei ciudate emisiuni vocale, sardă, mongolă și egipteană (arabă), din trei continente, Europa, Asia și Africa, sînt asemănătoare, nicidecum identice!

Autorul ne mărturisește că principiul pe care l-a avut în vedere la selecționarea pieselor gravate pe disc a fost în primul rînd de ordin muzical, fără să-l preocupe temele literare. A ales formele muzicale pe care le-a socotit cele mai perfecte (uneori și cele mai bine înregistrate) și stilurile vocale care i s-au părut a fi cele mai frumoase. Cîntecul *a tenore* este destinat să emoționeze, dar și să vorbească despre lume, despre istoria de azi și cea de altădată a insulei, să exprime idealurile poporului sard și, cel puțin în momentul de față, să-i înfățișeze revoltele și revendicările. Unul din cîntece, bunăoară, evocă lupta recentă a populației din Orgosolo împotriva instalării unui campus militar pe izlazul comunei. Poeziile sînt arareori improvizate, cum sînt de pildă octavele care salută, la începutul serbărilor, comitetul de organizare și aduc omagii satului-gazdă. Se cîntă poezii vechi, scrise și publicate de poeți din secolul nostru ori din secolul trecut, cunoscuți și apreciați în Sardinia. Unul din exemple ne prezintă o interesantă poezie anticlericală și antireligioasă din culegerea *Sa divina commedia*, de Salvatore Póddighe, poet sard din veacul al XIX-lea. Alte poezii sînt tradiționale, înțelegîndu-se că sînt foarte răspîndite, iar numele autorului nu se cunoaște. În fine, o seamă de poezii sînt compuse de înșiși cîntăreții care le însuflețesc. Ei obișnuiesc să și le scrie în caiete ori pe foi volante, dar le transmit oral, întotdeauna pe calea cîntecului.

Poeții-cîntăreți sînt cunoscuți și invitați — așa cum am mai arătat — la diferitele serbări populare. Uneori se organizează tradiționale întreceri între ei. Două sau trei teme, trase la sorți de comitetul serbării, trebuie improvizate în versuri, rînd pe rînd, de poeții prezenți, iar serata poetică respectivă poate să țină cîteva ceasuri. O asemenea competiție (*gara poetica*) a fost înregistrată la o serbare din Desulo (Barbagia). Tema aleasă a fost „Arta și natura", iar competiția a ținut o oră și un sfert. Extrasul din înregistrarea originală, gravat pe disc, ne arată cum fiecare poet își cîntă poezia pe care a improvizat-o, punctat din cînd în cînd de corul cîntăreților, în stilul polifonic din partea locului.

Marele merit al discului *Polyphonies de Sardaigne* de Bernard Lortat-Jacob constă în faptul că ne lămurește asupra particularităților unui deosebit de interesant stil polifonic vocal, cu ajutorul unor exemple muzicale frumoase, pe deasupra foarte bine înregistrate.

UN NOU PREMIU „HERDER” PENTRU FOLCLORISTICA ROMÂNEASCĂ

I. C. CHIȚIMIA

Premiul „Herder” a marcat, în zeci de ani de la instituire, numeroase personalități de valoare în cercetările, știința și creația din domeniul umanismului în sud-estul Europei, iar ultimul a fost acordat folcloristului nostru Gh. Vrabie.

Gh. Vrabie este dintre puținii folcloriști care s-au identificat perfect cu obiectul cercetării ca tip de răbdare, stăruință și înțelepciune populară, realizînd progresiv lucrări de merit științific.

Născut în Voinicești Vasluiului, cu studii secundare la Bîrlad și universitare la București, el a dovedit înclinații spre cercetarea științifică încă din primii ani după absolvirea Facultății de Litere și Filozofie (1933), publicînd diferite articole și cărți, printre care *Mesianism ardelean* (1937), cu importante răsfrîngeri, de înțeles „misionare”, în atmosfera culturală de dincoace de Carpați (Gh. Lazăr, Aaron Florian, Ion Maiorescu etc.) sau *Bîrladul cultural* (1937), lucrare de foarte bună documentare și informare, apreciată după apariție și premiată de Academia Română.

Ținînd seamă și de alte publicații ale sale, ar fi putut, probabil, continua cu investigarea problemelor de literatură, dar făcînd studii de specializare la Berlin cu o bursă a Fundației Humboldt (1940—1944) și intrînd în contact cu mișcarea folcloristică germană a vremii, păstrînd legătura mai ales cu Adolf Spamer, cu care și-a trecut și o teză de doctorat (avînd în comisie și pe Richard Thurnwaldt), Gh. Vrabie s-a axat tot mai mult și apoi definitiv pe cercetarea folclorului românesc în viziunea pe care i-au deschis-o studiile de specializare.

În primul rînd el și-a susținut, în 1943, la Berlin, teza de doctorat cu titlul *Die Auffassung der Volksdichtung bei den Rumänen. Ein deutsch-rumänisches Verhältnis zur Romantik* (Percepția poeziei populare la români. O relație româno-germană de tip romantic), din care unele idei și date au fost utilizate în lucrările sale ulterioare în limba română.

Întors în țară, Gh. Vrabie a fost acceptat ca asistent de prof. N. Cartojan la catedra de literatură română veche, acesta avînd în proiect înființarea unui institut de studii sud-est europene, cu o importantă secție de folcloristică, pentru care Gh Vrabie era binevenit. Dispariția neașteptată a profesorului (1944) a ruinat acest plan, dar Gh. Vrabie a rămas în continuare asistent pe lîngă prof. Ștefan Ciobanu, noul titular al catedrei, în care situație, împreună cu subsemnatul și cu Al. Bistrițianu (coordonator acad. Ștefan Ciobanu), a colaborat, în cadrul Academiei Române, la *Bibliografia românească modernă (1831—1850)*, ca o continuare la *Bibliografia românească veche* (4 vol., 1903—1944) — tiparul pînă la 1860 a folosit alfabetul chirilic, încît era nevoie de o echipă de specialiști de la literatura veche. Remunerată de Academie și redactată după sistemul bibliografiei precedente (în linii mari), lucrarea a fost încheiată și depusă în 1947 în seifurile Bibliotecii Academiei Române, în custodia bibliotecarului Gh. Nicolaiasa, rămînînd să fie tipărită ulterior (din nefericire i s-a pierdut urma) Așadar, activitatea lui Gh. Vrabie a început cu lucrări de literatură. În acest sens, mai sînt de notat pînă aci: *Gîndirismul istoric: doctrină, realizări* (1940), lucrare de necesară istorie literară, sau ediția antologică din opera lui Emil Gîrleanu, *Bucăți alese* (1941), cu un documentat studiu introductiv asupra vieții și operei scriitorului, apărută în colecția „Clasicii români comentați” sub îngrijirea profesorului N. Cartojan, ceea ce înseamnă că Vrabie a intrat în legătură cu ilustrul profesor înainte de a reveni în țară de la studiile de specializare, cînd a fost recomandat și primit asistent la catedra de literatură română veche.

De aci înainte Gh. Vrabie s-a dedicat în totalitate studiilor de cultură și literatură populară. Mai întîi, în 1945, împreună cu o serie de colegi (Al. Bistrițianu, I. C. Chițimia, Ovidiu Papadima, D. Șandru și Romulus Vulcănescu), a participat activ (în discuții preliminare) la punerea bazelor unui Cerc de Studii Folclorice, care și-a început imediat activitatea cu ședințe lunare de comunicări (2—3 pe lună), consemnate exemplar (1945—1946) în primul și singurul volum din revista cercului, „Cercetări folclorice”, I, 1947, în care au apărut și unele din aceste comunicări, la un loc cu alte articole, materiale și recenzii care se dovedesc și astăzi de rezistență științifică, semnate fiind de G. Breazul, Maria Golescu, I. A. Candrea, Mircea Tomescu, Sevilla Baer Tomoșoiu și alții (pe lîngă cele ale membrilor fondatori ai cercului).

Într-una din ședințele Cercului de Studii Folclorice (1946) s-a procedat la alegerea unui comitet de conducere, în care au intrat și oameni de carte participanți la activitățile cercului, precum G. Breazul, Olga Greceanu sau Apostol D. Culea, Gh. Vrabie fiind desemnat drept secretar al comitetului.

Pregătind din vreme o bună antologie folclorică, Gh. Vrabie a și tipărit-o în seria „Clasicii români comentați" : *Folclor românesc*, Craiova, 1947, cu texte de poezie, proză și literatură de ceremonial, însoțită de un amplu studiu introductiv, în care a folosit multe idei din teza de doctorat (rămasă în manuscris).

În același timp a mai tipărit, sub egida Cercului de Studii Folclorice, o lucrare teoretică cu titlul *Folclorul. Obiect, principii, metodă*, București, Tipografia cărților bisericești, 1947, 174 p., în care a introdus cea mai mare parte din teza sa de doctorat, cartea fiind reeditată în 1970, la Editura Academiei R. S. România, cu același titlu și cu împliniri de date și idei care, la dimensiunile ei (555 p.), înseamnă dinamism științific al autorului. Trebuie notat și faptul că, în luna iulie 1946, cercul, animat de Gh. Vrabie, a organizat și o cercetare pe teren în comunele Comana de Jos, Comana de Sus, Cuciulata, Veneția de Jos și Veneția de Sus, din Țara Oltului, la care au participat G. Breazul, Octavian Buhociu, I. C. Chițimia, D. Șandru, Gh. Vrabie și Romulus Vulcănescu. Rezultatele, fructuoase, de limbă, literatură populară (și tipărituri rare de literatură veche), muzică erau destinate unui al II-lea volum din „Cercetări folclorice", care din păcate n-a mai apărut. Unele din lucrări au văzut totuși lumina tiparului izolat.

Pe parcurs, activitatea științifică în general și folcloristică în special a desfășurat-o însă Gh. Vrabie fie ca profesor la catedră (pînă în 1940, la școli medii: Oltenița, Botoșani, Buzău), fie ca cercetător (în perioade intermitente) în cadrul anumitor institute, ceea ce a marcat și caracterul preocupărilor și lucrărilor sale. Astfel, după război a lucrat un timp în cadrul Institutului de Cercetări Geografice, cu preocupări personale de etnografie, pentru ca din 1957 înainte să activeze în cadrul Institutului de Istorie Literară și Folclor, condus de G. Călinescu. În această perioadă a publicat mai cu seamă studii în reviste de specialitate, între altele în „Limbă și literatură", publicație periodică a Societății de Științe Filologice, precum și (cele mai multe) în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" (din 1964 cu titlul schimbat: „Revista de istorie și teorie literară"), din care cităm: *Fauna în basmul românesc* (nr. 3—4/1956), *Folclorul la „Tribuna" din Sibiu* (nr. 1—2/1957), *Teatrul popular românesc* (nr. 3—4/1957), *Tema ica birului greu în balada populară* (nr. 1/1961), *Unele rădăcini realiste ale fabulosului în poezia populară narativă* (nr. 3—4/1962), *Valori artistice în lirica populară nouă* (nr. 1—2/1963), *Eminescu despre poezia populară* (nr. 2/1964), *Din limbajul poetic al cimiliturii* (nr. 2/1966) ș.a.

Dar din 1962 Gh. Vrabie a reintrat în învățămîntul superior, devenind profesor de folclor la Facultatea de Filologie a Institutului Pedagogic din Pitești, unde (activînd pînă în 1973) materia cursurilor, predate în mai mulți ani, s-a constituit finalmente în respectabile cărți: *Balada populară română* (1966) sau *Folcloristica română. Evoluție, curente, metode* (1968), o istorie a folcloristicii românești.

Este cazul să precizăm că Vrabie n-a rămas „înțepenit" în concepții și idei. Dacă în prima fază a activității sale folcloristice, influențat fiind de știința germană a vremii, a fost înclinat să vadă în folclorul literar nu creație de artă, ci materie de psihologie populară și de cultură socială (folclorul german nu s-a ridicat la cine știe ce înalte trepte artistice și nemții aveau dreptate să-l studieze astfel), ulterior, în atmosfera de cercetări de la Institutul de Istorie Literară și Folclor, întorcîndu-se și la ideile lui D. Caracostea (astăzi din ce în ce mai bine reconsiderat), Vrabie a accentuat tocmai valoarea artistică a folclorului poetic românesc, ceea ce se observă clar, de pildă, în *Balada populară română*. Față de alții care s-au obstinat ori se obstinează să-și apere opinii nesolid fundate, folcloristul Vrabie a manifestat maleabilitate și receptivitate la nou.

Acest lucru se vede și în lucrările de după 1973, cînd Gh. Vrabie merge mai departe și, în spiritul metodelor moderne de poetică, teoretizează și exemplifică, într-o serie de cărți, specii și valori ale folclorului românesc: *Structura poetică a basmului* (1975), cu analize structurale complexe, tabele și referințe comparative, „narograme" diverse pentru narări „în palier", „în trepte" sau tipuri de narare „în cerc" etc., de asemenea *Retorica folclorului* (1978), *Poetica Mioriței. Studiu stilistic* (1984), titluri care vorbesc de la sine.

Iar dacă cineva ar vrea să vadă, în schimbările sale de atitudine și metodă științifică, momente de oportunitate în cercetare, i se poate răspunde că el, fără să exagereze într-o direcție sau alta, a fost receptiv la înnoirile și noutățile științifice, încercînd să găsească drumuri și forme noi de adîncire, adică n-a devenit sectar. Mai trebuie spus că Gh. Vrabie a lucrat sistematic și este, probabil, dintre puținii cercetători care și-au organizat o bogată cartotecă-dulap, pe materii și teme, în care a inserat imediat, pe fișe analitice sau de semnalare, tot ce i-a căzut sub ochi, încît, în orice moment, pentru orice temă, a avut la dispoziție, în linii mari, informația necesară. Apoi — pentru a da cezarului ce este al cezarului — să adăugăm că s-a bucurat în familie, lucru important, de liniște și devotament total, soția sa, Georgeta

Vrabie, intelectuală și bibliotecară la Institutul de Arhitectură din București, ajutîndu-l din umbră, fără nici o veleitate de remarcare personală, cu cărți și informații din diverse direcții. Știința frumoasă se face și în contextul familiei.

Am citat un număr de cărți folcloristice publicate de Gh. Vrabie, dar ele sînt mai multe. Între altele a scos, cu studiu introductiv și comentarii, o ediție din Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, la Editura pentru Literatură (1965) și a revenit cu un „studiu introductiv, note și comentarii, variante" la ediția pregătită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și apărută la Editura Academiei R. S. România (1978), ca al III-lea volum din seria de *Opere*, V. Alecsandri: *Poezii populare*, ceea ce arată insistența lui Vrabie de a fi mereu prezent în cîmpul folcloristicii, după cum dovedește și o recentă lucrare a sa: *Proza populară română*, apărută în colecția „Sinteze Lyceum" de la Albatros (1986), altele așteptînd apariția de sub tipar.

O calitate a folcloristului „herderist" a fost ținerea legăturii strînse nu numai cu „tiparul interior", ci și cu străinătatea, trimițînd fie cîteva articole la reviste străine, fie specialiștilor din cărțile sale (de obicei cu rezumate în limbi accesibile), luîndu-se astfel cunoștință peste graniță, lucru lăudabil, de aspecte contemporane ale științei folcloristice românești. Ținînd seamă deci de întreaga sa activitate, premiul „Herder" obținut de Gh. Vrabie este pe deplin meritat.

O LUCRARE MAI PUȚIN CUNOSCUTĂ A LUI D. CARACOSTEA

AL. DOBRE

Cartea lui Dimitrie Caracostea, *Aspectul psihologic al războiului* (Buc., Editura „Cartea românească", 1922, 264 p.) nu este propriu-zis o lucrare de știința folclorului, ci una de psihologie socială [1], destinată, după însăși mărturia autorului, cadrelor de comandă ale armatei, chemate să cunoască, sub multiple aspecte, psihologia de grup și pe cea individuală atît de necesare „pentru înțelegerea și potrivita mînuire a oamenilor" (p. 47 și 114) [2].

Chemat să susțină, în 1919, un curs la Școala superioară de război, în vederea pregătirii lecțiilor, D. Caracostea lansează, printre participanții la primul război mondial, un amplu chestionar vizînd împrejurările în care aceștia și cei din jurul lor au acționat într-o etapă sau alta a războiului, factorii care au condiționat și influențat asupra stării psihice și comportării ostașilor.

Răspunsurile primite i-au dat posibilitatea să închege o lucrare convingătoare pe care, înaintea publicării, a susținut-o sub forma unor lecții la Școala de război, abia după aceea pregătind-o pentru tipar.

Pentru folclorist, lucrarea lui D. Caracostea prezintă interes din două puncte de vedere:

a. aduce o seamă de clarificări asupra concepției folcloristice a autorului, a unghiului sub care înțelege să încadreze și să sublinieze cercetarea creației populare și a faptului de folclor, a unor încheieri pluridisciplinare, activități practice, concrete;

b. prezintă o seamă de concluzii, observații, date și fapte de interes, utilizabile în cunoașterea folclorului, a mentalității mediului folcloric, în împrejurările și în epoca dată.

O primă categorie de fapte asupra cărora vom stărui o constituie cele privind utilizarea argumentului folcloric ca element al demonstrației pe care și-a propus-o, după modelul unor înaintași celebri ai culturii noastre naționale la care, de altfel, și face trimitere [3].

În război, susține D. Caracostea, popoarele se deosebesc după psihologia lor, iar „... psihologia se întrețese cu folclorul, cu etnografia și cu sociologia diferitelor popoare" (p. 48).

Pornind de la observația că „...luminile sufletești cele mai de seamă ale unui popor: limbă, artă, religie sînt un produs de colaborare, un produs obștesc" (p. 47), D. Caracostea subliniază: „Folosul acestor din urmă cercetări stă în aceea că așază pe individ în cadrul lui social și ne dă astfel mai multe elemente pentru o înțelegere exactă. Astfel graiul ținutului, datinele, poezia populară, concepțiile morale ale indivizilor sînt lucruri însemnate pentru înțelegerea și potrivita mînuire a oamenilor. Clasa socială și îndeletnicirea indivizilor lasă o întipărire care aruncă o vie lumină asupra psihologiei lor" (p. 47). Este de observat că D. Caracostea nu este primul în literatura de specialitate care încearcă să racordeze folclorul, mentalitatea și psihologia populară la nevoile organizării armatei. Însuși Caracostea, recunoscînd influența pe care C. Rădulescu-Motru a exercitat-o asupra lui (p. 12), vorbește de o încercare a acestuia „de a pune psihologia poporului nostru în legătură cu cerințele organizării ostășești..." (p. 48) [4].

Așa stînd lucrurile, ce cuprindere dă D. Caracostea noțiunii de folclor și care-i sfera sa de folosire adecvînd-o scopului și specificului acestei lucrări? Răspunsul este formulat încă de la primele pagini, citatul pe care-l reproducem întregind sublinierile anterioare: ,,Rămîne de spus un cuvînt despre un alt aspect al cărții acesteia: cel folcloric. Înțeleg prin folclor cunoașterea sistematică a vieții poporului. Dacă preotul, învățătorul, judecătorul au nevoie să cunoască viața sufletească a poporului lor, cu atît mai mult militarul chemat să-l pregătească în vederea primejdiei și să-l conducă în luptă. Multe din paginile următoare au ca scop să puie în lumină sufletul poporului nostru, așa cum s-a manifestat el în diferite faze ale războiului" (p. 12).

Este de observat că, în această fază a evoluției sale științifice, D. Caracostea consideră folclorul tot ceea ce în folcloristica romantică și postromantică se numea ,,sufletul poporului", o noțiune foarte largă, incluzînd manifestări ținînd de lingvistică, psihologie, etnografie ș.a. Spre deosebire însă de înaintași, care-și propuneau cunoașterea folclorului în accepția amintită spre a demonstra originea latină, continuitatea și unitatea spirituală, capacitatea creatoare a poporului și valoarea estetică a creației sale, D. Caracostea aduce un element nou, de natură practică: caracterul utilitar al cunoașterii mentalității și creației folclorice.

Din acest ultim punct de vedere sînt de reținut unele concluzii ale autorului, ca aceasta, de pildă: ,,... e de mare însemnătate să vezi ce face, ce este și cum judecă cineva și în timpul răgazului. Pentru aceasta, însă, trebuie să-l cunoști [pe soldat — n.n. A. D.] și în afară de școală sau cazarmă, să ai prilejul de a fi, păstrînd distanța cuvenită, familiar cu inferiorul tău. Spune-mi ce te preocupă în răzagul tău și-ți voi spune exact ce ești și ce poți deveni" (p. 147).

Pe linia acelorași îndemnuri, rezultate din cunoașterea temeinică a folclorului și psihologiei populare, se înscrie și cel ce urmează, de remarcat, încheiat tot cu un proverb: ,,Șeful... poate să mînuiască un alt mijloc însemnat pentru a preveni și pentru a înfrîna frica: el poate arăta oamenilor pericolele, îi poate preveni. În privința aceasta am indicii că se urmează adesea o cale nepotrivită. E tendința de a ascunde oamenilor pericolul apropiat. Unii cred că necunoașterea lui este o mai sigură ocrotire împotriva fricii. Dar atît psihologia poporană, cît și experiența marilor comandanți arată contrarul. Proverbul, care spune că un om prevenit plătește cît doi, nu are nevoie de multe lămuriri, se impune ca expresia unui adevăr elementar" (p. 148).

Sub aceste auspicii preliminare și în sensul argumentării lor, D. Caracostea face cîteva considerații asupra unor concepte de larg ecou în literatura de specialitate, aducînd puncte de vedere noi, chiar dacă nu și acceptabile integral în stadiul actual al cercetărilor și, mai ales, al concepției materialist-dialectice și istorice pe care o îmbrățișăm.

Prima dintre aceste observații se referă la așa-zisul fatalism al poporului nostru și, observație notabilă, la izvorul, pornit tocmai din această stare sufletească, a umorului popular, atît de viguros și tonifiant: ,,O altă stare sufletească, opusă tulburărilor fricii, este aceea pe care o denumim în chip larg prin cuvîntul de ,,fatalism". E starea omului pătruns de conștiința că trebuie să primești soarta fără să te zbați prea mult împotriva hotărîrilor ei, pe care nu le poți întrevedea. Mă opresc asupra stării acesteia și pentru că înfățișează un aspect de psihologie etnică, este caracteristică pentru o parte însemnată din poporul nostru. Acel ,,ce ți-e scris în frunte ți-e pus" se traduce în război printr-o liniște binefăcătoare în fața pericolului. Stăruința, stăpînirea de sine dau celui care se află în această dispoziție putința să facă față nu numai unor greutăți momentane, dar și tuturor încercărilor care sînt legate de lunga durată a războiului modern. Adesea cel care se găsește în această dispoziție este accesibil stărilor de humor care, la rîndul lor, înviorează trupa, sînt un izvor de bună voie. Citez, pentru a ilustra atitudinea fatalistă, amănunte referitoare la un comandant, pentru că stările sufletești devin cu atît mai sugestive cu cît cel ce le întrupează are un rang mai înalt..." (p. 151—152).

Acest pasaj se cuvine reținut nu numai pentru întinderea lui, pentru alăturările notabile pe care le conține, ci mai ales pentru momentul pe care-l marchează atît pentru evoluția conceptului, cît și pentru fixarea unor opțiuni ale folcloristului D. Caracostea.

A doua observație a lui D. Caracostea se referă la nașterea sentimentului religios: ,,A cerceta științific un domeniu omenesc înseamnă a-l lămuri și în fazele lui de treptată dezvoltare: e nevoie să te ridici de la formele cele mai legate de simțirea primitivă pînă la cele mai înalte, mai complicate și mai fine stări sufletești. Aici însă intervine eroarea de optică, a cărei înlăturare e cu atît mai necesară, cu cît rătăcește mai ușor pe cei deprinși cu distingerile logice. În adevăr, observatorul are prilej să vadă, la fiecare pas, cum de o parte sentimentul religios primitiv răsare din anumite slăbiciuni ale firii noastre și cum, de altă parte, în forme superioare, este adesea legat de scăderi sufletești, de tulburări și chiar de stări patologice. Cel care vrea să înțeleagă geneza acestui sentiment îl vede izvorînd din însăși micimea, nepriceperea și mărginirea ființei noastre omenești. Frica, nesiguranța zilei de mîine îl hrănesc. Cu cît e mai apărat omul, cu atît un instinct îl face să privească mai sus de el. Zeii se hrănesc și cresc atotputernici din micimea noastră" (p. 238).

Bazîndu-se, probabil, și pe răspunsurile la chestionar, dar în mod cert pe analiza poeziei populare și pe observațiile sale directe asupra mediilor folclorice, D. Caracostea definește noțiunea de ,,străin" și ,,străinătate" așa cum este ea înțeleasă și folosită de colectivitatea sătească tradițională: „...la omul din popor noțiunile „străin” și „străinătate” au o sferă mult mai largă decît la omul cult. Pentru omul din popor tot ce nu e din preajma lui e „străinătate”” (p. 139).

Aceasta după ce, cu cîteva pagini mai înainte, insistase pe larg asupra noțiunilor, explicîndu-le prin raportare la accepții date de categoriile cele mai diverse: „Pentru un țăran, „străin” și „străinătate” sînt noțiuni care se aplică și conjudețenilor ce locuiesc la cîțiva kilometri depărtare. De altă parte, dacă iei cîntecele populare și privești pe cele în directă legătură cu armata, vezi că ele au preocupări cu totul diferite de ideea de onoare etc. Vorbesc de acele mărturii poporane care sînt reprezentative pentru masa țărănimii și nu cuprind momente de înrîurire cultă. Căminul, părinții sau copiii, ibovnica, unealta, vita, apoi cîmpul unde lucrează sau muntele de care este legat — iată ce constituie pentru marea majoritate a oamenilor conținutul cuvîntului patrie” (p. 105—106).

Prin justețea concluziei și finețea observației, citatul amintit se situează fără nici o îndoială între cele mai valoroase demonstrații, în replică, evident, cu aceia dintre folcloriști care, negăsind nicăieri în cîntecul popular tradițional cuvîntul patrie, au ajuns la concluzia eronată a așa-zisei lipse de patriotism a țăranului român, susținere mai mult decît absurdă, vădind neînțelegerea spiritului folclorului românesc, specificitatea acestuia și caracterul istoric al creației populare românești.

D. Caracostea sesizează circulația în epocă a unor asemenea păreri și replica lui, ecou întîrziat, dar ferm la curioasele observații ale lui Duiliu Zamfirescu din discursul său de recepție din 1909, este neiertătoare: „Cu cîțiva ani în urmă, un critic, voind să învăluiască în o atmosferă de discredit valoarea poeziei poporane ne trimitea să privim de aproape babele de la țară sau pe zdrențuitul Ion de la curte, ca să ne încredințăm ce puțină valoare au cîntecele unor astfel de specimene umane” (p. 240).

Este replica folcloristului, a celui ce cunoaște în profunzime și în toată întinderea sa creația populară, judecînd-o prin esența spiritului său, prin ceea ce are semnificativ și peren.

În sfîrșit, într-o vreme în care problema așa-zisului folclor orășenesc încă nu preocupa într-o măsură prea mare pe cercetători, D. Caracostea face o constatare deosebit de prețioasă care se cere dezvoltată, de aci putîndu-se face numeroase sublinieri cu privire la evoluția folclorului, la diferențierea lui pe diversele categorii sociale și profesionale, la izvorul unor elemente specifice acestora: „În legătură cu frica, așa cum se manifestă potrivit mentalității deosebitelor pături sociale, o observație pe care n-am găsit-o formulată, dar care se impune, este aceea referitoare la situația lucrătorului industrial, îndeosebi a celui din fabrici și ateliere. Dacă acesta suportă mai greu decît țăranul ostenelile marșurilor și ale intemperiilor, el este de bună seamă mai puțin accesibil fricii pe care o deștepta întrebuințarea mijloacelor tehnice moderne. Lucrătorul industrial, fiind mai deprins cu mașinile, rezistă mai mult decît cel de la țară turburărilor morale pricinuite de întrebuințarea „sculelor” perfecționate” (p. 77).

Că așa stau lucrurile ne-o demonstrează numeroasele poezii din război în care zgomotul făcut de tehnica de luptă ocupă spații întinse, fiind prezentat drept principala calamitate a războiului, cea care înspăimîntă în cel mai înalt grad pe luptătorul țăran din primul război mondial.

Dar, așa cum arătam, valoarea pasajului citat constă în principal în distincția între cele două categorii profesionale pe care o sesizează, distincție de esență, de natură să ducă la atitudini diferite, la sublinieri specifice în planul estetic.

Înainte de a încheia prezentarea celor mai de seamă referiri sau concluzii asupra folclorului — făcute prin prisma scopului căruia-i era destinată lucrarea — vom aminti și cele două informații-document deosebit de prețioase pe care D. Caracostea le reproduce. Prima dintre ele se referă la situația mizeră a celor rămași acasă: „Intrînd în cantonamentul său din satul moldovean, el (soldatul — n.n. A. D.) găsia o stare care nu putea fi mai bună decît cea din Muntenia cotropită: Văduvele și copiii părăsiți în ger și foame, moșnegii — ce-și sacrificase fiii — uitați; iar jandarmul, mai sever ca niciodată, smulgea adesea de la treabă pe cei slabi, ce-și cîștigau greu pîinea. Cutare mare proprietar avea nevoie de corvoadă, de brațe și căruțe. În Moara Domnească, localitatea unde era divizionul, spectacolul era destul de trist pentru a putea fi prielnic unei atmosferi de înălțare morală a trupei. Jandarmul scotea cu baioneta populația, văduvele și copiii camarazilor celor ce erau chemați să fie educați moralmente. Contra tuturor regulelor rechiziției, nici o plată nu se făcea și nici o însemnare măcar .Mai mult. Țăranii de pe zeci de sate ale moșiei d-lui N. C. nu primise plata muncii lor pe 4—5 ani în urmă!...” (p. 118—119).

Informația prezintă un interes documentar deosebit, cu atît mai mult cu cît se referă la primul război mondial, la perioada în care jumătate din țară se afla sub ocupația trupelor germane și se impunea un efort considerabil, al întregii națiuni, pentru regruparea forțelor în vederea eliberării patriei. Din nou greul și întreg sacrificiul trebuia suportat de masa muncitoare a țărănimii. Documentul citat, relevînd o stare de lucruri deosebit de gravă, este de natură să explice, cel puțin în parte, de ce cîntecul taberei militare nu exultă în declarații și spirit războinic.

Ultimul fapt pe care dorim să-l relevăm se referă la credințele superstițioase și modul în care acestea erau practicate în timpul războiului cînd, pentru soldați, ,,. . . talismanele purtate la gît, care-i dregea ca pe eroii din poveste, ca să nu fie loviți de glonț : cruciulițe de lemn, săculeț cu busuioc și tămîie sfințită, mir de la hramul Maicii Domnului, păr de pe moțul cînd erau copii mici și altele, erau odoarele ce formau scut în fața morții'' (p. 248).

Iată, deci, cele cîteva repere care mențin și astăzi interesul pentru această lucrare a lui D. Caracostea, dînd posibilitatea unor fructuoase dezvoltări viitoare și a mai bunei cunoașteri și situări în timp și spațiu a activității folcloristului.

NOTE

---

[1] Ov. Bîrlea, în necrologul publicat în ,,Revista de etnografie și folclor'', 9 (1964), nr. 6, p. 2, apreciază că este vorba de ,,un curs de folclor aplicat la experiența primului război mondial''.

[2] Lucrarea, prezentînd un interes mai larg, dar fiind greu accesibilă, are următorul sumar:

— *Cîteva lămuriri;*
— *Psihologia ca fundament al artei de a cunoaște și a conduce;*
— *Factorii sufletești ai înfrîngerii:*
  I *Locul emoțiunilor și al instinctului de conservare în viața sufletească*
  II *Frica și prilejurile care o sporesc*
— *Factorii sufletești ai victoriei:*
  I *După înfrîngere*
  II *Instinctele de proprietate și de familie: nevoia de dreptate socială*
  III *Deprinderea și automatizarea mișcărilor*
  IV *Conștiința solidarității*
  V *Șeful*
  VI *Prevenirea*
  VII *Ura*
  VIII *Interpretarea psihologică a unei lupte celebre*
  IX *O școală militară în timpul refacerii*
  X *Onoarea și datoria*
  XI *Psihologia mulțimii*
  XII *Experiența religioasă a războiului.*

[3] ,,Și, ca să privim originele interesului pentru științele morale, pentru istoria și limba maternă, oare scriitorii renașterii ardelene vedeau în istorie și filologie îndeletniciri intelectuale dezinteresate, sau arme de luptă pentru cucerirea dreptului neamului lor ?'' (p. 58).

[4] C. Rădulescu-Motru, *Din psihologia poporului român.* Conferință publicată în lucrarea *Pentru mințile și inimile ostașilor noștri,* Buc., Editura ,,Revistei infanteriei'', 1913.

SEMNIFICAȚII ETNOLINGVISTICE ALE UNOR DENUMIRI ETNOBOTANICE*

VALERIU RUSU

Interferențele *limbii,* prin aspectele cele mai legate de realitățile unui anumit univers uman și, în același timp, cele mai dinamice — *graiurile și dialectele* — cu *folclorul, etnografia, antropologia,* în perspectiva unei descrieri totale a omului, creator al vieții materiale și spirituale, explică afirmația lui Roman Jakobson că *limbajul reprezintă chiar baza culturii*[1].

Sîntem, de altfel, consecvenți cu ,,deschiderea'' spre domenii învecinate, pe care am marcat-o în recentul *Tratat de dialectologie românească*[2], consacrînd chiar un capitol special *Concordanțelor etnografice, folclorice și dialectale,* în linia luminoaselor tradiții ale Școlii filologice de la București, al cărei mentor a fost Ovid Densusianu.

Și dacă avem în vedere ,,producția'' de sinteze în domeniul folcloristicii și, mai ales, al etnografiei și artei populare, care a apărut în 1985 (Romulus Vulcănescu, Tancred Bănățeanu, Ernest Bernea, Alexandru Popescu, Georgeta Stoica, Paul Petrescu, Maria Bocșe) ne-am putea permite să exprimăm speranța că în viitoarele contribuții ale etnografilor și folcloriștilor *graiurile* vor fi mai semnificativ prezente, ca o componentă de bază a patrimoniului cultural popular, ca expresia cea mai fidelă a creativității unei etnii și a identității culturale a comunităților dispersate într-un anumit peisaj de geografie fizică și umană. Chiar primul lexem al titlului studiului nostru descinde din următoarea reflecție a lui Mircea Eliade: „L'insignifiant me semble l'antihumain par excellence. Être homme, c'est l'inventer, la projeter, la réinventer” [3]

Ideea lui Mircea Eliade este cu atît mai actuală și incitatoare la o „convertire” a spiritului științific în sensul căutării, descifrării semnificației fenomenelor și faptelor în domeniul culturii populare românești, cu cît dispunem, astăzi, printr-o activitate generoasă de teren a mai multor generații de dialectologi, folcloriști și etnografi, de *colecții* și *arhive* de materiale și documente *unice*, prin bogăție și varietate, pentru care sîntem, pe drept cuvînt, invidiați de cercetători ai altor culturi, mai apropiate sau mai depărtate geografic.

Dar *reflecția aprofundată* asupra acestor *colecții* și *arhive*, asupra datelor pe care le-au înregistrat, este departe de a fi satisfăcătoare.

Poate că este momentul ca Academia, care și-a făcut, cîndva, un titlu de glorie din lansarea și publicarea unor *colecții de documente și materiale*, să-și asume răspunderea unor inițiative temeinice, bine organizate, în vederea realizării unor serii de sinteze și lucrări fundamentale, în baza vastului material de care dispunem astăzi.

Ne referim, în cele ce urmează, la semnificații *etnolingvistice* (ale unor denumiri de plante), întrucît această direcție de cercetare, *etnolingvistica*, își propune să studieze, pe de o parte, cultura unei anumite comunități prin intermediul limbii și, pe de altă parte, mesajul lingvistic în contextul său cultural [4], ceea ce concordă cu ideile menționate mai sus, asigurînd și cadrul metodologic și tehnic al demersului nostru.

Am parcurs, în vederea realizării acestui studiu, lista celor vreo 3 600 de numiri referitoare la 1 600 de specii, din lucrarea lui Zach. C. Panțu, *Plantele cunoscute de poporul român* [5].

Examinarea acestora ne-a condus la degajarea unor *categorii* de semnificații, prin care denumirile de plante participă la dinamica și specificul limbii române, în general, aducînd, totodată, argumente și lumini noi în descifrarea istoriei formării limbii și a poporului român.

Și cum s-ar putea altfel, fără această implicare a plantelor în viața *limbii*, cînd ele însele dispun de o *limbă* a lor — ca și animalele: „În Bucovina se crede că florile și toate buruienile vorbesc, cînd te duci pe cîmp; e așa de frumos cine le știe limba!... Una zice: îs bună de dragoste, alta: îs bună de noroc, alta: îs bună de boli... Numai trebuie să pricepi limba lor!” [6].

Este adevărat că prin înțelegerea graiului dobitoacelor, păsărilor, florilor — ne ajută în acest scop *iarba fiarelor* sau *feriga!* —, „devii — potrivit credinței populare — năzdrăvan” [7].

Să ne asumăm și acest risc — față de atîtea riscuri cu care e presărată calea științei — și să încercăm să înțelegem mesajul pe care ni-l comunică denumirile populare ale unor plante pe care le regăsim pe pămîntul românesc.

SEMNIFICAȚII ISTORICE

Straturile etimologice de bază ale limbii române, în consonanță cu procesul constituirii și desăvîrșirii sistemului ei, sînt bine reprezentate și în terminologia plantelor.

De la *bradul* din vîrful munților, moștenit din substratul traco-daco-getic, coborînd spre deal, ajungem la *arțarul*, *carpenul*, *frasinul*, *mesteacănul*, *ulmul* — latinești apoi la *stejarul* slav, constituindu-se, toți acești copaci, în *păduri* și *codri*: apoi, la cîmpie, în lunci și pe malul apelor, la *salcia* și *plopul* latinești, la *salcîmul* turcesc, coexistînd, în părțile sudice, transilvănene, cu maghiarul *acaț*, sau în Banat cu *băgrinul* slav.

Profunzimile (substratul) au devenit, printr-o ingenioasă convertire, *înălțimi*, de unde, privind la vale, remarcăm *fondul solid* latinesc, în *regiuni colinare* mai ales, de unde populația românească putea privi spre *munte* și putea supraveghea *cîmpia*, fond căruia, spre margini, i se adaugă cele cîteva elemente *(slave, maghiare, turcești)*, reprezentînd etnii cu care am venit în contact, în diferite „stiluri”, de-a lungul istoriei.

Cînd remarcăm că o dispunere, o configurație asemănătoare arată numirile unor *rîuri*, care spre vale sînt denumite cu termeni slavi sau maghiari — căci numai acolo au putut pătrunde populațiile respective —, în timp ce spre munte, spre izvoare, păstrează denumiri latinești *(Repedea — Bistra)*, căci acolo s-au retras românii, într-un gest suprem, tragic, uneori, precum Decebal, de apărare — aromânii spun: *casa noastră-i muntele*, iar dacoromânii: *codrul, frate cu românul* — și cînd constatăm o anumită tipologie și așezare a satelor românești, mai retrase și răsfirate pe pantele munților și colinelor, în comparație cu satele aglomerate, geometrice ale unor populații de altă origine (maghiară, germană) numai spre cîmpie, sîntem constrînși (!) să constatăm că „tout se tient”, în înfățișarea unitară și exemplară a formării limbii și a poporului român.

Aceste plante — *copaci*, în exemplul evocat de noi, dar situația este asemănătoare dacă ne referim la *pomi fructiferi*, la *ierburi* și *flori* etc. — sînt acroșate de un anumit peisaj geografic, pe care îl umanizează și-l etnicizează prin denumirile lor specific românești, care se constituie, alături de numele de animale, de toponimie și antroponimie, în emblemă a pămîntului românesc.

Să remarcăm, în fine, că nu este întîmplător să aflăm denumiri de plante, ierburi mai ales, cu referire la anumite etnii cu care am fost în contact de-a lungul timpului: *(iarba) sasului, ungurului, turcului, muscăleasca* și, niciodată, pare-se, cu referire la *român:* cînd te afli în țara ta dintotdeauna, cînd „...*tot* ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul" (Eminescu) îți aparține, din moși-strămoși, nu ai nevoie să marchezi în mod special posesiunea asupra unor anumite plante care-ți populează țara (în sensul etimologic și actual).

SEMNIFICAȚII SOCIALE, UMANE

Am menționa, aici, mai întîi, rolul pe care o serie de plante îl joacă în incitarea dragostei și în realizarea căsniciei: *năvalnicul*, care „face să năvălească băieții asupra fetei care poartă planta respectivă în sîn", și mai ales *mătrăguna*, căreia Mircea Eliade i-a consacrat excelente studii[8].

Apoi, am menționa o serie de plante cu referire la *clase* și *categorii sociale: boier, împărat, crăiesc, domnesc, călugărești, reginei, popei* etc.

Un loc aparte îl ocupă, fără îndoială, *iarba fiarelor*[9] sau *iarba tîlharului*, care intervenea salvator în atîtea „istorii" cu *tîlhari* și *haiduci*.

SEMNIFICAȚII ECONOMICE

Originea (etimologia) denumirilor de *copaci* (vezi mai sus) și *pomi fructiferi (meri, peri, pruni, cireși, nuci), de viță de vie*, de *cereale (grîu, porumb, orz, floarea soarelui)*, de *legume (ridiche, ceapă, usturoi, varză* etc.), frecvența lor și aria de răspîndire a termenilor corespunzători care denumesc aceste *realii* „vorbesc", alături de termeni referitori la cele două ocupații de bază: *agricultura* și *păstoritul*, despre îndeletnicirile românilor și despre sursele de existență zilnică.

Cînepa și *inul* (alături de *lînă*) reprezintă materia în care s-a remarcat, cu atîta inventivitate, creativitatea româncelor, prin *portul, covoarele, ștergarele*, țesute sau lucrate de mînă, într-un cuvînt prin una din componentele cele mai reprezentative și specifice românești, ale *artei noastre populare*.

Duzii (aguzii) au asigurat creșterea viermilor de mătase (din care s-au iscat iile și maramele românești), *roinița-mătăcina* a contribuit la prosperitatea stupinelor etc.

SEMNIFICAȚII PENTRU OBICEIURI, CREDINȚE ȘI SĂRBĂTORI

O salbă de denumiri marchează un anumit raport, direct sau mai îndepărtat, cu obiceiuri, credințe și sărbători: *drăgaica* și *dumitrițele, pana zburătorului, praful strigoilor, coada zmeului, de-dînsele, părul zînelor.*

SEMNIFICAȚII MEDICALE

Etnomedicina românească oferă numeroase exemple, în care anumite plante intervin decisiv în lecuirea și întremarea bolnavilor.

Aiul este cel mai de temut antidemoniac, *buruiana de dalac* înfricoșează boala respectivă, *iarba rîndunelii* și aromânescul *alîndurișe* redau vederea puilor ei, aromânescul *frîndză di nipîrtică* lecuiește șopîrlele rănite de șerpi, *mătrăguna* alungă orice boală.

Este interesant de consemnat că forța plantei vindecătoare este invocată prin formule de incantație, ba, mai mult, se inversează ceremonialul tradițional al primirii oaspeților cu „pîine și sare" căci, în cazul solicitării *mătrăgunei*, se merge cu *pîine și sare* (și chiar cu *vin*) în pădure unde crește planta și se pun în locul rămas liber, ca ofrandă, ca o răsplată.

SEMNIFICAȚII DE CREATIVITATE LINGVISTICĂ

Trecerea în revistă a seriilor de sensuri metaforice sau de metafore propriu-zise înscrise sub diverse cuvinte-titlu este mai mult decît edificatoare: *burete, bureți:* crăiesc, domnesc; *creț*, țăposi, usturoși, puturoși, flocoși, pipărat, pucios, acru, dulce, bălos, iute, lăptos; de bubă, de casă, de prund, de conopidă, de iască, de mac, de soc, de spin, de stejar, de mesteacăn, de rouă; calului, cerbilor, oilor, șerpilor, vacei.

Iarbă: albă, albastră, neagră, roșie; *amară*, aspră, băloasă, bărboasă, deasă, dulce, dulce de munte, ghimpoasă; *bălței*, cîmpului, codrului, de mare, de piatră, drumurilor; *asi-*

nului, broaștelor, cailor, cînelui, ciutei, cocoșului, de bou sălbatic, de curcă, eretei, găinilor, iepurelui, lupului, mîței, porcului, puricelui, rîndunelii, vulturului, albinelor; *de toate boalele*, de ureche, de vătămătură, degetelor, dintelui, bubei, ciumei, datului și faptului, de dureri, de friguri, de lungori, de negi, orbanț, de rane, de sgaibă, plumânei... chiar și *de strănutat; curălei*, de cositor, de perină; *iarba fiarelor; englezească: fecioarei*, feciorilor; *iute*, lăptoasă, mare, mirositoare, moale, puturoasă, sărată, scăioasă, usturoasă, voinicească; *vrăjitoarei; ovăzului*, părului; *tunului: untului*, vîntului, *tîlharilor*, nebunilor, surzilor; lui *Sf. Ioan*, lui Timofte, lui Tatin; *raiului*, sfîntă.

Buruiană: cînească; de-a bubă, de bubă rea, de ceas rău, de cel ferit, de dalac, de făcut copii, de friguri, de lungoare, de negei, de spulberături.

Floare: broștească, cu două cozi, de paie, mărunțele, frumoase, zînelor, de friguri, de leac, de lungoare, de ochi, fînului, grîului, de brusture amar, de cîmp galbenă, de ceară, de perină, de stea, de vioară, amorului, călugărului, ciumei, ciutei, crucei, cucului, cununei, reginei, șarpelui, zmeului, soarelui, de cîmp, stupilor; suferinței, turcului, untului, văduvilor, vîntului, viorelei, nopții, paștilor... și *floarea florilor!*

O excepție: *alunul* care, deși e utilizat contra mușcăturii de șarpe, pentru alungarea norilor, pentru arderea păduceilor, nu a incitat creația metaforică populară.

Posesiuni și *nuanțe, mirosuri* și *înfățișări, utilitate* sau *pericol*, totul intră în joc pentru a colora, a face mai expresive aceste fîntîni ale imaginației populare.

SEMNIFICAȚII LINGVISTICE

Denumirile de plante sînt martori, așa cum a rezultat deja din faptele prezentate mai sus, ai participării diferitelor straturi etimologice, ca reflectare a *influențelor culturale* reciproce cu popoarele învecinate, la constituirea lexicului românesc; ele participă la stabilirea *repartiției graiurilor și subdialectelor românești*, constituindu-se, adesea, în *arii lexicale corelative* (2 sau chiar mai mulți termeni): *acaț* — Trans., *băgrin* — Banat., *dafin* — Olt., *salcîm* — Munt.; *dud* — Munt., *iagud* — Banat, *mur* — Trans.; *pepene verde* — *harbuz* — *lubeniță; ai* — *usturoi*.

Exemplului clasic *porumb* „plantă" — *porumbel* „pasăre", în care distincția semantică se realizează prin derivare, îi adăugăm acum moldovenescul *bostan* „planta cunoscută" — *bostănel* „dovlecel".

Forme și *cuvinte arhaice* (*ai*, ex. clasic) confirmă, și ele, vechimea denumirilor respective, evidențiind continuitatea și permanența elementului românesc pînă la fruntariile cele mai îndepărtate ale țării.

SEMNIFICAȚII POETICE

Frunză verde, cf. și *Flori dalbe*, este, ea singură, un capitol de spiritualitate și simțire românească, constituind leitmotivul atîtor creații poetice (să menționăm că aromânii, ai căror munți, sub influență mediteraneană, nu sînt acoperiți de păduri de foioase, nu utilizează, în genere, această sintagmă la începutul poeziei).

Despre mitul celor doi „frați", de origine socială diferită, *Dafin* și *Afin*, prezent și în basme românești, Hasdeu arăta: „Frați în arheologia latină, frați în mitologia românească, *afin* și *dafin* sînt frați și prin etimologie".

Menționăm și denumiri de remarcabilă rezonanță poetică, cu un acut simbolism fonetic, precum *gherghina, măgheran, avrămeasă;* în sfîrșit *alior/alion* care nu sînt folosite decît în poezie, în limbajul curent fiind utilizate sinonime (*talpa gîștei* etc.):

Frunzuliță alion
La fîntîna lui Ion
Toate paserile dorm
Numai una n-are somn
Și zboară din pom în pom
Strigînd pe nume „Ion".

Ajunși la capătul acestei sumare, dar sperăm revelatoare excursii în lumea plantelor, vom sublinia, în încheiere, că denumirile acestora susțin, cu asupra de măsură, definiția cuvîntului ca o adevărată „țară a minunilor", ca un „tărîm de basm".

Cercetări viitoare, mai aprofundate, asupra domeniului abordat, în sensul sugestiilor pe care le-am făcut mai sus, vor fi pe deplin răsplătite.

NOTE

* Comunicare prezentată la *Simpozionul pluridisciplinar de etnobotanică*, organizat la Academia R. S. România, în coordonarea regretatului prof. dr. Nicolae Dunăre.

[1] *Essais de linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, „Minuit", 1963, p. 28.

[2] Craiova, Ed. „Scrisul Românesc", 1984.

[3] *L'Epreuve du Labyrinthe*, entretiens avec Claude-Henri Rocquet, „Belfond", 1978, p. 191.

[4] Vezi Jeanine Fribourg, *Vers l'ethnolinguistique*, în „La Linguistique", PUF, vol. 14, 1978, 2, p. 203.

[5] București, 1906.

[6] I.-A. Candrea, *Iarba fiarelor. Studii de folklor*, 1928, p. 18.

[7] I.-A. Candrea, *op. cit.*, p. 24.

[8] *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Payot, 1970, p. 198.

[9] Vezi studiul citat, *Iarba fiarelor*, fundamental, al lui I.-A. Candrea.

IORDAN DATCU, **Toma Alimoș** (Texte poetice alese). Antologie, prefață și bibliografie de..., București, Editura Minerva, 1986 (Seria „Meșterul Manole") 263 p.

Considerat, de multă vreme și cu deplin temei, alături de *Miorița* și de *Meșterul Manole*, drept una dintre creațiile reprezentative ale epicii versificate populare românești, cîntecul despre Toma Alimoș nu s-a bucurat pînă acum de o cercetare monografică sistematică, deși studii mai vechi și mai noi l-au reținut ca atare, i-au subliniat calitățile artistice și i-au evidențiat unele semnificații.

Pornind tocmai de la această unanimă apreciere a baladei de către scriitori, istorici, filozofi și folcloriști, precum B. P. Hasdeu, M. Eminescu, N. Iorga, P. Caraman, L. Rusu, Ov. Bîrlea și alții, și valorificînd din plin noile instrumente de lucru pe care cercetarea epicii populare în versuri și le-a dobîndit în vremea din urmă (în primul rînd cuprinzătoarele tipologii realizate de Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic*, E. A., 1981 și *Balada familială*, E. A., 1983), folcloristul Iordan Datcu conturează o primă antologie *Toma Alimoș*, însoțită de un amplu studiu introductiv — „O capodoperă a eposului eroic tradițional" (p. 5—49) — adevărată și originală monografie a temei.

Întrucît atît rezumatul oferit de Al. I. Amzulescu, cît și „schema" propusă de Ov. Bîrlea i se par a nu acoperi întru totul complexitatea variantelor cîntecului, autorul efectuează o „disecție" încă mai minuțioasă a textului, oprindu-se asupra unor componente ale acestuia mai puțin comentate de către antecesori și insistînd pe altele deja relevate, precum „venirea eroului la locul de popas", numele personajului, „așezarea mesei", „nucleul [...] liric al *închinării*", venirea lui Manea, natura conflictului dintre cei doi actanți, acuzațiile aduse lui Toma de către Manea, căldura primirii acestuia din urmă de către primul, comportarea necinstită a lui Manea, „secvența confruntării cu funcțiile ei « luptă, victorie »", „moartea eroică a lui Toma Alimoș", în fine, „dorința de a fi înmormîntat în mijlocul naturii, lîngă ulmi, unde cere calului său să-i sape cu copita o groapă (« tainiță »)", sau „testamentul lui Toma".

Analiza amănunțită a fiecărei secvențe constitutive a cîntecului, interpretarea critică a opiniilor diferiților comentatori, raportarea permanentă la totalitatea variantelor baladei cunoscute pînă acum îi permit lui Iordan Datcu să avanseze cîteva ipoteze interesante privind originea și semnificația acestei creații emblematice a folclorului românesc. Astfel, autorul reține, între elementele definitorii, „structurale" ale cîntecului, „mai întîi figura monumentală a lui Toma, personalitatea sa complexă", apoi „consecvența cu care cîntăreții populari subliniază nevinovăția (sau minima vinovăție) a celui agresat într-un mod atît de barbar, atît de violent, cu o violență criminală", precum și „voința, forța și hotărîrea neînfrîntă a lui Toma de a pedepsi fără milă fapta abominabilă", în fine, împrejurarea că „subiectul este structurat pe două entități umane ireductibil antinomice" (cf. și L. Rusu, Al. I. Amzulescu). „Dobîndind aceste certitudini, putem spune — scrie autorul — că nu întîmpinăm rezistențe în receptarea mesajului acestui cîntec, că pentru a-i cunoaște dimensiunile etice reale nu avem nevoie de o anumită arheologie" (p. 46).

În ceea ce privește originea unor motive, cercetătorul opinează, în spiritul unei lecturi intertextuale moderne a cîntecului, că „nucleul cîntecului despre Toma are rădăcini în basmul mitic, în colinde" *(ibidem)*, ca, de altfel, și alte motive, precum locul desfășurării acțiunii („la puțul porumbului"), a cărui sursă, după P. Caraman, „nu trebuie căutată în epica populară în versuri, ci în basme" (p. 47). Cu astfel de argumente sînt respinse unele „obstinate interpretări istorizante, sociologizante", autorul subscriind la o mai veche apreciere a lui Oct. Buhociu din *Le folklore roumain de printemps*, teză de doctorat, Paris, 1957. Acesta, pe urmele lui Mircea Eliade, vorbea despre pierderea istoricității unor eroi de felul lui Mihu Copilul, Corbea, Păunașul Codrilor, Copilaș Roman și Toma Alimoș din cîntecele omonime care cîștigă, în schimb, „o structură mitică", atingînd „o tipologie simbolică și arhaică, « arhetipală »". „Nimic nu ne împiedică să credem — adaugă Iordan Datcu — că această structură mitică au avut-o (cîntecele respective — n.n.) *ab origine*" (p. 48). Sîntem, desigur, aici în fața unei „probleme" cu două soluții, ambele corecte, în funcție de cazul concret, de textul folcloric luat în discuție: istoricizarea mitului sau mitizarea istoriei.

Piesă de rezistență a repertoriului bunilor cîntăreți de balade, *Toma Alimoș* cunoaște o largă răspîndire, fiind atestată în toate marile zone etnofolclorice ale țării, ceea ce îi confirmă, o dată mai mult, caracterul reprezentativ. Iordan Datcu reține în antologia sa, din cele 117 variante cunoscute pînă acum (dintre care 87 înregistrate în bibliografia întocmită de Al. I. Amzulescu în *Cîntecul epic eroic*, 1981, p. 114—116, alte 30 de variante fiind identificate de antologator în colecții manuscrise, în Arhiva I.C.E.D. sau în arhivele altor institute de cercetări, în colecții locale, regionale apărute mai de curînd), numai 50 de variante, repartizate astfel: 8 din Moldova, 3 din Dobrogea, 14 din Muntenia, 13 din Oltenia, 5 din Banat și 7 din Transilvania.

Întocmită cu acribie de filolog și rigoare de cercetător, calități bine știute ale editorului și folcloristului Iordan Datcu (vezi, întru susținerea acestei afirmații, *Bibliografia* amplă, ordonată în patru secțiuni (I. Colecții; II. Publicații; III. Materiale din arhive; IV. Referințe critice), antologia *Toma Alimoș* redă cîntecului dimensiuni și semnificații pe care prezența tradițională a textului în manualele școlare și comentariile marcate adesea de o viziune simplificator sociologizantă începuseră să i le estompeze. Insuficiența unor astfel de opinii fusese întrevăzută încă de mai multă vreme; astfel, poetul Mihai Beniuc, care prefațează, în 1973, o antologie de cîntece haiducești publicată tot în Seria „Meșterul Manole" a Editurii Minerva, sub titlul *Toma Alimoș*, își manifestă îndoiala în legătură cu apartenența textelor antologate la categoria respectivă („Mă refer la aceste balade numite *propriu sau impropriu* (subl. n. N.C.) haiducești ori poate antifeudale..."). La fel, Sabina Ispas, în studiul *O nouă interpretare a unui text de cîntec povestitor:* Toma Alimoș (I), în REF, tomul 31, 1986, nr. 1, p. 21—31; (II), idem, nr. 2, p. 113—119, afirmă vechimea „nucleului narativ al cîntecului", considerîndu-l „un exemplu tipic de polivalență semantică încifrată într-un nucleu narativ specific".

Prin contribuția teoretică a lui Iordan Datcu, susținută de argumentul infailibil al cel 50 de texte cuprinse în antologie, se restituie poemului trăsătura lui esențială, care îi asigură perenitatea și îi conferă valoarea: aceea de a fi foarte vechi și totuși mereu nou, deschis interpretărilor celor mai îndrăznețe, care pot fi și adevărate în măsura în care țin seama de apartenența lui la această „formă particulară de creație", de artă, care este folclorul, literatura populară.

Nicolae Constantinescu

GHIZELA SULIȚEANU, **Cîntecul de leagăn**. Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Colecția Națională de Folclor, București, Editura Muzicală, 1986, 909 p.

Reprezentînd rodul a aproximativ douăzecișicinci de ani de studiere practică a subiectului în realitatea folclorică, de observări și acumulări teoretice speciale ori cotangente, anunțată în mai multe rînduri în lucrările din ultimul deceniu ale autoarei, monografia Ghizelei Sulițeanu — *Cîntecul de leagăn* — a văzut, în sfîrșit, anul trecut, lumina tiparului. Autoarea, cercetătoare a cărei fecundă activitate este unanim cunoscută în cercul specialiștilor folcloriști și ale cărei contribuții au intrat în circulația etnomuzicologiei internaționale, a finalizat, deci, o investigație dintre cele mai anevoioase și, totodată, generoase. Numim astfel investigația sa pe urmele cîntecului de leagăn în primul rînd pentru că reprezintă o cercetare în cea mai mare parte — și cu deosebire în „partea" care aparține sectorului muzical — lipsită de antecedente de suficientă rigoare, întindere și complexitate. Autoarea a făcut, deci o adevărată muncă de pionierat, începînd de la identificarea și definirea completă a genului de la metodologia și atitudinea în fața culegerii pieselor din terenul folcloric, și pînă la comentarea, cercetarea analitică și teoretizarea tuturor particularităților ce intră în teritoriul exegeticii. În altă ordine de idei, investigația sa și opera monografică rezultată sînt remarcabile prin temeritatea lor. Este vorba de acea temeritate care a caracterizat dintotdeauna activitatea cercetătoarei și grație căreia această activitate a străbătut și defrișat potecile uitate ori nedezvăluite ale etnomuzicologiei, în virtutea căreia a căutat și reușit întotdeauna să descopere și elucideze pete albe, fenomene subtile și nebăgate în seamă pînă atunci, subiecte și metodologii neatinse, depunînd o rivnă creatoare și nu continuînd servil sau crescînd în umbra și de pe urma vreunor idei nepersonale ori nerefondate original. Studiind prezenta lucrare ne dăm seama abia acum de amploarea și specificitatea cu totul deosebită a problematicii pe care o ridică genul cîntecului de leagăn și pentru a cărui abordare și tratare ne pare cît se poate de nimerit ca tocmai Ghizela Sulițeanu, adică un cercetător lipsit de inhibiții teoretice și dăruit cu organ teoretic, să se fi preocupat. *Cîntecul de leagăn* reprezintă o lucrare nodală în opera științifică a autoarei, locul în care se exercită și se verifică mai toate ideile pe care ea le-a adus în arena cuprinderilor etnomuzicologiei. În al doilea rînd, monumentala monografie ne relevă o investigație apreciabilă și datorită consecvenței cu care a fost condusă și urmărită de-a lungul anilor, cu toate că autoarea a cuprins în acești ani o sferă extrem de largă de preocupări științifice (a se vedea doar lista celor 42 de titluri de autor menționate în bibliografia finală a lucrării discutate). Și, în fine, a treia oară, avem în față o lucrare notabilă grație volumului de muncă, modului și calității tratării științifice a subiectului.

Monografia cuprinde un corpus de 478 de melodii și 441 de texte (p. 260—625, 660—883), tabele cu formule metrico-ritmice, melodice, structuri sonore și sintagme poetice tipizate, tabele și indexuri tipologice, glosare, indice tematic și morfostructural pentru texte, catalogul alfabetic al subiecților informatori, un chestionar orientativ și minimal de anchetă, bibliografie și rezumat în limba engleză; toate, precedate de un amplu și consistent studiu introductiv (p. 5—217). Una din calitățile acestui studiu este sensibila deschidere în cîmpul teoretic, de la domeniul metodologic pînă la acela terminologic al etnomuzicologiei, deschidere făcută cu probitate și obiectivitate. Contribuția personală a autoarei la definirea și teoretizarea genului și la rezolvarea științifică a problemei ridicate de cîntecul de leagăn este demnă de o atenție specială. Datorită priorității — în cea mai mare și aleasă parte — absolute în plan mondial, studiul Ghizelei Sulițeanu va trebui să intre în atenția tuturor cercetătorilor în domeniul folcloristicii. Lingvistica și filologia, etnopsihologia și etnomuzicologia, de fapt toate științele de aplicație asupra fenomenului folcloric și gîndirii populare ar putea face observații și ar putea trage concluzii de pe urma cîntecului de leagăn — genul de cea mai clară funcționalitate psihosocială și culturală, de cel mai elocvent sincretism. Noi însă vom puncta doar cîteva din momentele și elementele atinse de studiul Ghizelei Sulițeanu și pe care le vedem mai generoase și obligatorii pentru un dialog teoretic. Adeseori, pentru a reliefa specificul, complexitatea și noutatea problematicii pe care o ridică subiectul în cauză, cît și pentru a-i defini genului cîmpul propriu de relevanță și conexiune, autoarea studiului procedează la regîndirea și reconstituirea sau respecializarea unor aspecte, metode, viziuni și concepte. Iată de ce credem că este util ca să ne oprim asupra cîtorva din aceste momente și situații.

O cunoaștere autentică a cîntecului de leagăn nu fusese posibilă pînă acum trei decenii datorită nivelului scăzut al tehnicii de înregistrare mecanică, precum și limitării preocupărilor de culegere la teren. Cînd toate aceste piedici au fost înlăturate, s-a văzut că funcționalitatea care-i corespunde și pe care o deservește cîntecul de leagăn determină un complex de manifestare sincretică în care interpretarea efectiv muzicală reprezintă doar o indisociabilă parte. Ghizela Sulițeanu ia în considerare, de aceea, absolut toate fenomenele sonore, toate elementele fonante și lexemice, poetice sau prozodice care se manifestă în folclor cu prilejul operației de adormire a copilului. Ea extinde, prin urmare, însăși definiția cîntecului de leagăn, în ultimă instanță, extinde modul nostru de a înțelege noțiunea de *cîntec* atunci cînd el este expresia și rezultatul unei funcționalități speciale, nemediate, care îl presupune și generează. Conținutul ba, chiar mai mult, forma specifică — ridicată de autoare la rangul de *sistem* —, vor fi definite de întregul arsenal al unui discurs improvizatoric alcătuit din interludii muzicalizate, fragmente de proză rostită, scandări, *sprachgesang* și firave melopeizări ale onomatopeelor și formulelor eufonice. În acest complex vocal, autoarea întreprinde identificarea specificității, legităților și tipologiilor muzical-poetice proprii genului, treptele și etapele de evoluție împrejurul unor structuri sonore arhetipale, principiul morfologic celular și celular-motivic avînd la bază piciorul metric bisilabic și pulsația unui „timp ritmic primar”. Ghizela Sulițeanu folosește foarte eficient expresia *cîntec „de fiecare zi”* pentru ceea ce, îndeobște, se definea drept „cîntec propriu-zis” sau „neocazional”. Expresia autoarei ne relevă însă mai clar, prin contrast, distincția între repertoriul străin unei funcționalități lucrative și acela deplin pragmatic căruia îi aparține cîntecul de leagăn. Pentru asemenea categorii nespecifice, mai exact neoriginare, negenuine, dar integrate și adaptate la funcția specifică cîntecului de leagăn, autoarea lansează designența „ca la leagăn”; numărul acestora se ridică la aproape jumătate din totalul pieselor incluse în corpus.

Cadența finală specifică pentru cîntecul de leagăn este realizată printr-un motiv melodic special, denumit *motivul „finalei repetate”*. Ceea ce se numea drept *formă cu unul, două sau trei rînduri melodice* — A, AB, ABC (Bartók, Brăiloiu) —, ori *formă de „tip” primar, binar sau ternar* (Comișel), aici, pentru a rămîne în cîmpul specific determinat de structura liberă și deschisă, nestrofică a arhitecturii, ca și în acela al alcătuirii celular-motivice corespunzătoare bisilabului, este denumit drept *structură* și *subsistem uni, bi sau tri propozițional.* Cu o lejeră disponibilitate și cu o maximă maleabilitate este utilizat conceptul de *sistem* — chiar dacă el nu cuprinde accepțiunea unei rigori și legități imuabile, pe care i-o impusese Brăiloiu. Demonstrată este în cadrul cîntecului de leagăn prezența pulsației fundamentale de origine kinestezo-motorie a *timpului ritmic primar* — element ce venea încă acum aproape două decenii (v. și studiul *Kinestezia și ritmica foclorului copiilor. Contribuția psihologiei în studierea folclorului comparat*, în REF 3/1968, p. 211—277) să reconsidere un criteriu fundamental în cunoașterea și interpretarea metro-ritmicii copilărești, demonstrînd pătrimea ca unitate fundamentală divizibilă și nu (cf. Brăiloiu) optimea. În cadrul cîntecului de leagăn acest *timp ritmic primar* — unitate fundamentală percepută și redată în baza unui stereotip dinamic, psihofiziologic — este reprezentabil cu ajutorul pătrimii cu punct. Autoarea demonstrează existența *sistemului tetrasilabic* de versificație drept un sistem autonom și specific genului.

Cea mai delicată și dificilă problemă a analizei genului: tipologia elementelor muzicale, este realizată de autoare pe criterii sintetice, eșalonînd (în interiorul a 122 de mari tipuri) contururi, stileme melodice și structuri sonore afiliate și progresiv îndepărtate față de unele nuclee arhetipale (32 la număr). Clasificarea muzicală ia însă în considerare întregul sincretism muzical-poetic, de aceea, înăuntrul tipurilor, subtipurilor, claselor și categoriilor sonore sistemice se înregistrează — pentru piesele catalogate — numeroase întrepătrunderi ori clare apartenențe ale unor piese la alte tipuri și arhetipuri în afara celor la care sînt numerotate și compartimentate. Însă apartenența lor la *structura poetică* mai frecventă în clasa muzicală respectivă atrage și justifică opțiunea autoarei pentru a le subordona totuși unei structuri muzicale dominante pentru caracterul și morfologia variantelor piesei. Este aci un inevitabil compromis făcut înaintea proprietății textului poetic de a hotărî categoria de înregimentare a unei piese, cu consecințe asupra judecării textului muzical căruia i se declină independența categorială. Dar faptul acesta — de înțeles — este făcut în favoarea și în virtutea unei premise totuși generoase și al unui ideal științific, încercînd să răspundă nevoii de corelare și implicare egală a celor două elemente compoziționale în operația spinoasă de clasificare.

Observînd că onomatopeea și formula bisilabică a apelului sau îndemnului la adormire sînt suficiente pentru a realiza și susține funcția cîntecului de leagăn, că acestea sînt preponderente și fundamentale genului, Ghizela Sulițeanu ne propune o înțelegere mult mai largă a termenului de *text* în cîntecul de leagăn. Orice clasificare și tipologizare pornește, prin urmare, luîndu-le pe acestea în considerare mai întîi și avînd în vedere augmentarea calitativă și cantitativă a fondului lexical, deci îndepărtarea de la formele primare, elementare ale fondului și modalității genuine. Structura și morfologia textului, la fel ca a melodiei, sînt variabile și improvizatorice; de aceea autoarea nici nu încearcă o eventuală schemă. Foarte util ne apare inventarul aplicat sintagmelor de text poetic și catalogarea parametrilor tematici, ideatici, structurali și conținutistici în cadrul a 24 de clase etajate după gradul de autenticitate și complexitate materială (p. 635—657). Cu toate că în tipologia aceasta se suprapun și se amestecă conținutul și referința unor puncte ca de exemplu clasa *D* („Îndemn—chemare la dormit"), *G* („Alinare și îndrumare la adormire"), *I* („Motive privind culcarea și trezirea") și *K* („Diferite alte acțiuni și situații în legătură cu adormirea copilului"), distincția între ele constă în realizarea lor prin intermediul unui lexic mai sărac ori, progresiv, mai bogat poetic.

Prin prisma investigației Ghizelei Sulițeanu, cîntecul de leagăn devine capabil să înscrie o pagină în istoria muzicii: prima. Intenția unei asemenea relevări și revendicări este evidentă atunci cînd el ne este demonstrat ca simptomatic pentru un „fond primar general uman" și doveditor pentru „anume stadii originare ale formării limbajului muzical" (p. 150); și încă, atunci cînd repertoriul său lexematic fundamental, caracteristic și propriu, aflat la baza elaborării premuzicale și lingvistice, se pretinde unui străvechi fond indo-european (v. p. 43—46), cînd tipologia caracteristică a structurilor sale sonore, ritmica și motivica celulară a melodiei sau inflexiunile melopeizate ale vocii purtate la granița dintre vorbire și cîntare, expresia onomatopeică, de prelimbaj, îi dovedesc cîntecului de leagăn valența, sursa „nativă", psihofiziologică primordial umană (v. p. 11—15), și din moment ce contururile sale melodice (descendente, bazate pe secunda mică și terța mare) trădează înrudiri, o sursă și etapă comune în geneza celor mai arhaice genuri și forme, precum acelea ale bocetului și repertoriului copilăresc (v. p. 79—91, 150, 210—211 ș.a.).

Concluziile care se pot extrage deci de pe urma antologiei recente pot fi multiple și variate. La proporțiile sale fiind în literatura de specialitate o lucrare unică, *Cîntecul de leagăn* are meritul de excepție de a ne aduce în atenție, pentru prima oară într-un mod atît de complex, bine demonstrat și ilustrat, problematica unui gen aparte al folclorului nostru, capabil de a dezvălui și ilumina extrem de multe ramificații și consecințe semnificative. Teoretizat abia acum, cîntecul de leagăn vine să îmbogățească întreaga noastră — am putea spune — viziune, concepție și cunoaștere (științifică) asupra ansamblului folclorului muzical.

Poate că anumite aspecte, principii sau elemente (precum largheța terminologiei clasice, specializarea și afirmarea unor termeni, formule, principii noi, evoluționismul care ierarhizează și stratifică faptele în mod liniar, de la simplu la complex ș.a.), care fac de altfel originalitatea și noutatea aportului exegetic al autoarei, ar putea fi în chip diferit receptate și cumpănite în evaluarea altor cercetări și cercetători, ar putea fi aflate și judecate ca avînd grade deosebite de optimitate în cadrul altor opțiuni teoretice și demersuri. Dar toate acestea apar omogene și solidare în cadrul gîndirii și investigației cercetătoarei noastre, care și-a consolidat o poziție și o viziune proprie înaintea obiectului etnomuzicologiei și a subiectelor de abordare. Oricum, *Cîntecul de leagăn* este un prilej ce ne dezvăluie etnomuzicologia ca pe o știință capabilă de noi deschideri și surprize teoretice. Prezentul volum ne pare o nouă invitație la un dialog și la o reverificare a premiselor, metodelor, concepțiilor și stilisticii analitice pe care, ca de fiecare dată, cu fiecare studiu adică, Ghizela Sulițeanu ne-o face. Așa cum

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM Néprajzi Tanszék SZEGED

cercetătoarea precizează, se pare că etnomuzicologia încă nu și-a atins „clasicismul” ori că, poate mai exact spus, acesta nu și-a epuizat și încheiat vremea și fondul.

Marin Marian

C. RĂDULESCU-CODIN, **Literatură populară, I. Cîntece și descîntece ale poporului.** Cu 50 arii populare. Ediție critică de Ioan Șerb și Florica Șerb. Studiu introductiv de Dan Simonescu. Ediții critice de folclor, București, Editura Minerva, 1986, XXXV + 668 p.

După un secol și jumătate (dacă luăm ca reper *Cîntări și strigături*..., de Nicolae Pauleti, realizată în anul 1838) de adunare mai sistematică a folclorului românesc, de alcătuire a unor culegeri mai ample și mai unitare, tipărirea — în ultimele decenii — a unor colecții inedite ne face în continuare bune surprize, în sensul că ni se înfățișează mai concludent anumite zone ale culturii populare, că mai apar încă noi tipuri de cîntece ori variante mai bine rotunjite ale lor (neconsemnate de cataloage și bibliografii), că, implicit, se îmbogățește cu noi trăsături imaginea ce ne-am făcut-o despre realizatorii unor asemenea culegeri. Celor care, eventual, văd în tipărirea folclorului un act de repetitivitate, o manifestare a obișnuitului, apariția unei importante și masive colecții (realizată între anii 1896 și 1913, cu deosebire în fostele județe Muscel și Dîmbovița) a lui C. Rădulescu-Codin (1875—1926), colecție care a rămas în manuscris timp de peste șapte decenii, are darul de a le zdruncina serios părerea. Ampla culegere — alcătuită din cîntece bătrînești (ordonate după clasificarea lui G. Dem. Teodorescu și însumînd 72 subiecte în 159 de variante), cîntece de dragoste (279), voinicești (81), de înstrăinare, jale, mustrare, blesteme (156), cîntece de cătănie (71), satirice (32), cîntece de nuntă (15), colinde, „urete” (urări), plugușor (29), strigături (119), descîntece (74 tipuri în 256 de variante) — nu se orînduiește, în cadrul operei folcloristului muscelean, ca un titlu oarecare, ci ca unul de prim rang, fiind în mod cert cea mai însemnată colecție de cîntece epice (secțiunea ei cea mai amplă și mai valoroasă) a sa și, tot atît de cert cea mai reprezentativă colecție de cîntece povestitoare din Muscel. Condiții istorice neprielnice n-au îngăduit apariția lucrării în timpul vieții realizatorului ei: datorită izbucnirii primului război mondial Academia Română s-a văzut, timp de șapte ani, pusă în imposibilitatea de a mai continua tipărirea celebrei colecții „Din viața poporului român”, în care îi apăruseră și lui C. Rădulescu-Codin trei lucrări.

Folcloristul și etnograful C. Rădulescu-Codin a atras atenția prin opera sa (lirică populară diversă, povești, legende, tradiții, amintiri istorice, snoave, pilde, cîntece bătrînești, obiceiuri, credințe ș.a.) unor cărturari de seamă ai epocii care, în genere, au făcut aprecieri pozitive cu privire la variatele aspecte ale laborioasei activități a folcloristului învățător. Ioan Bianu i-a făcut raport de recomandare pentru tipărire la lucrarea *Comorile poporului*, Andrei Bîrseanu la lucrările *Legende, tradiții și amintiri istorice* și *Îngerul românului*, Vasile Bogrea a recenzat *Muscelul nostru* (I) și *Dragoslavele*, Ov. Densusianu *O seamă de cuvinte din Muscel*, N. Iorga *Muscelul nostru* și *Dragoslavele*, G. Coșbuc i-a prefațat volumul *Din Muscel*, iar G. Weigand volumul *O seamă de cuvinte din Muscel*. Cercetătorul muscelean era într-atît de cunoscut și apreciat în epocă încît i-au fost tipărite două titluri în cunoscuta colecție „Biblioteca pentru toți”. Ceea ce nu înseamnă că totul a mers foarte lin, că necondiționat a fost lăudat și sprijinit. Era de datoria autorului studiului introductiv să semnaleze și aceste neîmpliniri. Astfel, pentru două lucrări prezentate Academiei Române spre premiere, *Dăfii, snoave și povești* (Craiova, 1904, în colaborare cu Șt. St. Tuțescu) și *Teatru sătesc* (Cîmpulung, 1904, în colaborare cu C. Popescu și Șt. St. Tuțescu), S. Fl. Marian a făcut rapoarte nefavorabile. Nici modul cum a tratat colecționarul textele populare n-a întrunit doar laude. Ne amintim că Petru Caraman în studiul *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare a românî*, partea a doua (1933), spunea despre o variantă a baladei *Genul*, din colecția lui Codin, *Din Muscel*, mai precis despre finalul baladei, următoarele: „Ultimele 19 versuri ale baladei sunt, evident, fabricate de Rădulescu-Codin, care avînd nevoie să dea un deznodămînt cîntecului — probabil că-l va fi auzit în stare lacunară sau poate așa cum l-a auzit nu-i va fi plăcut! — i l-a plăsmuit el pe de-a-ntregul. Aceasta se poate vedea lesne atît din versurile nepopulare — n-au popular decît ritmul — cît și din cuprinsul lor. De aceea eliminăm acest deznodămînt din cercetarea noastră” (*Anuarul Arhivei de folclor*, II, p. 60). Nu rezultă din această consemnare a noastră că-l suspectăm pe Codin de asemenea practici și-n colecția de acum; vrem să spunem doar că este de preferat taxării encomiastice („colecție fundamentală", „operă monumentală" — formule uzitate și de autorul studiului și de editori) un examen lucid, o evaluare atentă, *din interior*, ce ar trebui s-o întreprindă Ioan Șerb într-unul din volumele viitoare.

Mai mult decît în lucrările sale edite, C. Rădulescu-Codin se apropie, în colecția rămasă în manuscris, de exigențe ale cercetării moderne a creației populare, cu deosebire prin atenția acordată culegerii mai multor variante ale unui cîntec, aspect chiar teoretizat într-un loc („s-au trecut atîtea variante pentru a se vedea cum — la depărtări nu prea mari — cîntecul variază și ca formă, avînd diferite expresii și cuvinte dialectale de mare însemnătate, cît și ca fond"), apoi prin racordarea unor creații poetice la vechi credințe (ca în cazul cîntecului *Manole*), prin trimiterea la variante din alte colecții (autorul a avut în vedere 25 de colecții de seamă), prin cercetarea sistematică a repertoriului unor rapsozi celebri pe meleagurile lor (Marin Colțatu și Gh. Enache din Gemenea, Ioniță Z. Manea din Beleți, Neculai Gh. Zavragiu din Vulturești), prin colaborarea cu o profesoară de muzică, Filofteia Popescu, absolventă a Conservatorului din București, care semnează transcrierea celor 50 de „arii populare" ce se reproduc la sfîrșitul volumului (Rădulescu-Codin vorbea, într-o scrisoare din 25 noiembrie 1925, către I. Bianu, despre „peste 100 cîntece puse pe note"). Sînt, fără îndoială, calități care situează acest volum între cele mai interesante apărute în ultimele decenii.

Prin editarea acestei colecții (alte două volume vor cuprinde reeditarea celor mai semnificative lucrări tipărite de Codin) Ioan Șerb, editor cu îndelungată activitate, adaugă un nou titlu la bibliografia sa, în care sînt de amintit: *Flori alese din poezia populară* (1960; ed. a doua, 1967); *Tinerețe fără bătrînețe. Basme populare românești* (1961); *Folclor din Țara Zarandului* (1962); *Antologia basmului „cult"* (I—II, 1968); *Horea și Iancu în cîntecele poporului* (1973) (în colaborare); două volume din ediția Romulus Vuia și patru volume din ediția Ovid Densusianu.

Studiul introductiv este semnat de Dan Simonescu, cercetător reputat al literaturii românești medievale și bibliolog, cu unele contribuții și în domeniul folcloristicii. Un aport al său în această direcție este tocmai introducerea la volumul ce-l comentăm, studiu care a apărut mai întîi în „Revista de folclor" (1956). Autorul tipărise un articol despre Codin, de mai mici dimensiuni, încă din anul 1927 (în „Șezătoarea", Fălticeni). Studiul de acum este în mod cert cea mai bogată sursă de informații despre folcloristul și revizorul școlar muscelean, cunoscut în mod direct, în ultimii ani de viață ai acestuia (1922—1926), de către evocatorul lui de acum. Cu tot efortul autorului de a-și aduce cît de cît la zi studiul publicat în urmă cu trei decenii, acesta se resimte de o optică rămasă la un stadiu întrucîtva depășit, cu alte cuvinte *datează*. Colecția de acum a lui Codin nu este apreciată pe fondul operei întregi a acestuia, nu se ia în discuție, în măsura cuvenită, lucrarea ce se editează, autorul nu-și raportează opiniile la acelea exprimate, în ultimele decenii, despre subiectul în cauză de o serie de specialiști. Bibliografia critică este și ea, implicit, lacunară. Ar mai fi putut să figureze următoarele: *Almanahul învățătorilor și învățătoarelor din România* (Focșani, 1904); recenzia, deja amintită de noi, a lui Ov. Densusianu, la *Muscelul nostru*, din „Grai și suflet", I, 1923—1924, p. 357—358; Artur Gorovei, *Învățători folcloriști*, 1940; Ion Cruceană, *Momente și figuri argeșene*, Pitești, 1980, p. 162—164. Lipsesc, de asemenea, din bibliografie o serie de lucrări contemporane, citate de altfel de Ioan Șerb în capitolul de comentarii: Gh. Vrabie, *Folcloristica română*, 1968; Ov. Bîrlea, *Istoria folcloristicii române*, 1974; Marieta Croicu și Petre Croicu, *Scrisori către Ioan Bianu*, vol. IV, 1978.

Nu credem că a fost fericită amînarea glosarului pentru un volum ce va urma, soluție cu atît mai de neexplicat cu cît Codin întocmise lista de cuvinte rare chiar pentru această colecție.

Îngrijitorii ediției au păstrat individualitatea colecției, inclusiv clasificarea pentru care a optat Codin, clasificare pe care Dan Simonescu o socotește „rațională" (p. XI), însă față de care editorii, deși o respectă, iau distanță critică știind că „astăzi s-au impus clasificări științifice mai corespunzătoare realității folclorice, care pun mai bine în lumină funcționalitatea și valoarea estetică a folclorului". Că ordonarea adoptată de Rădulescu-Codin nu este așa de „rațională" este ușor să te convingi examinînd tipurile de cîntece epice catalogate în secțiunea „istorice", unde se întîlnesc *Cîntecul ginerelui*, *Doicin bolnavul*, *Miu Zglombiul* ș.a.

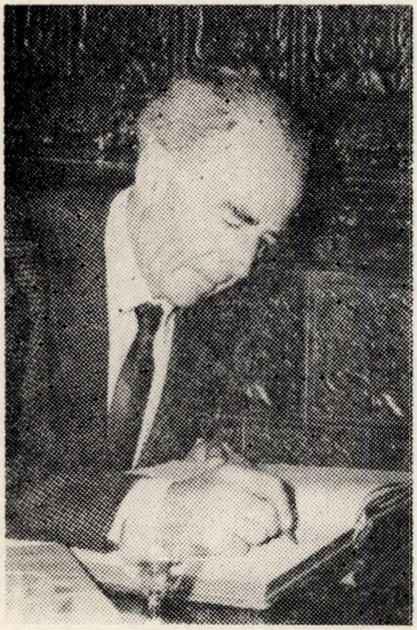
Editorii apreciază că „din colecția *Cîntece și descîntece ale poporului* se poate reconstitui imaginea folclorului poetic general românesc, ponderea și specificul fiind totuși date de poezia populară din nordul Munteniei". Subscriem doar la cea din urmă afirmație, căci nu poate îngădui formarea unei imagini generale asupra creației populare românești o colecție ce și-a tras, în cea mai mare măsură, substanța din două județe. Ca să fim și mai la obiect ne întrebăm cum poate da seamă asupra întregului relief al cîntecului nostru bătrînesc capitolul din colecția lui Codin, alcătuit doar din 72 de subiecte? Or, se știe, după ultimul catalog întocmit de Al. I. Amzulescu, că genul însumează în spațiul românesc 401 subiecte. Trasînd cu obiectivitate perimetrul colecției, nu-i diminuăm în nici un chip meritele.

Putem aprecia, în final, trecînd peste o serie de greșeli ce le-am notat pe exemplarul nostru (fără îndoială cele mai multe datorate imprimării, de aceea nici nu le consemnăm pentru a nu umbri cumva o muncă demnă de laudă), că Ioan Șerb și Florica Șerb au restituit una din cele mai importante colecții de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru. La reușită a contribuit și „Arta grafică”, tipografia care și-a onorat și de data aceasta buna sa carte de vizită.

Iordan Datcu

SAMUEL BAUD-BOVY

(1906–1986)



Samuel Baud-Bovy la sediul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București
Foto : Marin Ivanciu

Spre finele anului trecut s-a stins din viață Samuel Baud-Bovy.

S-a născut la Geneva în 1906. A studiat cu Paul Dukas, Felix von Weingartner și Hermann Scherchen. Strălucit și multilateral muzician, a prezidat din 1955 Asociația Muzicienilor Elvețieni, iar în 1957 a fost promovat director al Conservatorului de Muzică din Geneva. A fondat Orchestra „Suisse Romande'', cu care a dat numeroase concerte, între care și o seamă de prime audiții la Geneva ale operelor lui Igor Strawinsky, Arthur Honegger, ale compozitorilor elvețieni Frank Martin și Henri Gagnebin, precum și ale altora. Între anii 1977 și 1982 a făcut parte din comitetul executiv al lui International Folk Music Council (actualmente International Council for Traditional Music).

Marea pasiune a vieții sale a fost folclorul muzical. A început să culeagă și să studieze muzica populară grecească de la vîrsta de 23 de ani.O bursă a Universității din Geneva (legat al lui Christos Lambriakis-Maunoir), acordată în 1929, i-a îngăduit să petreacă trei ani în Grecia. Cunoscutul elenist Hubert Pernot l-a recomandat soților Melpo și Octave Merlier. Îndeosebi Melpo Merlier, inimoasă și înzestrată cercetătoare a muzicii grecești, conducătoarea Arhivei Muzicale de Folclor de pe lîngă Centrul de Studii din Asia Mică, pe care l-a întemeiat, i-a îndrumat pașii în studierea culturii muzicale elene, a cîntecului popular grecesc și a muzicii bizantine. Vrednica cercetătoare n-a pregetat să-l încurajeze, să-l îndrumeze cu sfaturile și criticile ei, să-i asigure publicarea lucrărilor. Baud-Bovy i-a păstrat, pentru toate acestea, o profundă recunoștință.

Și-a început cercetările „pe teren'' în insulele Dodecanezului, într-o vreme în care muzica populară era încă strîns legată de viața de toate zilele. Cele dintîi roade ale culegerilor și studiilor sale sînt impunătoarele volume închinate folclorului muzical din Dodecanez : *Chansons populaires grecques du Dodécanèse*, volumul I apărut la Atena în 1935 și volumul al II-lea, tot acolo, în 1938. Între timp a publicat *La chanson populaire grecque du Dodécanèse, I, Les Textes*, Geneva–Paris, 1935. După război a reluat cercetările de folclor pe pămînt grecesc. În cursul anului 1954 a făcut o importantă culegere în Creta, însoțit de Aglaia Ayoutanti și Despina Mazaraki, eleve ale cercetătoarei Melpo Merlier. O parte din melodiile pe care le-a cules, transcrise cu migală și înaltă competență de pe înregistrări pe bandă de magnetofon, le-a publicat în masivul volum *Chansons populaires de Crète Occidentale*, apărut la Geneva în 1972.

Interesul de la început pentru cîntecul popular grecesc a devenit în foarte scurt timp pasiune. Samuel Baud-Bovy i-a consacrat întreaga sa activitate de om de știință. Numeroasele sale lucrări, scrise în limbile franceză (cele mai multe), greacă și germană, publicate în Grecia, Elveția, Franța, Anglia, R. F. Germania, Olanda, S.U.A., R. P. Ungară și R. P. Bulgară îl așază între cei mai de seamă cunoscători ai cîntecului popular grecesc, în mod hotărît cel mai mare specialist din afara fruntariilor elene. Dintre numeroasele sale scrieri reținem : *Sur la chanson grecque antique et moderne* (1953), *La strophe de distique rimée dans la chanson grecque* (1956), *Etudes sur la chanson cléftique* (1958), *L'accord de la lyre et la musique populaire de la Grèce moderne* (1967), *Equivalences métriques dans la musique vocale grecque antique et moderne* (1968), *Chansons d'Epire du Nord et du Pont* (1971), *Ein kretischer Tanz* (1976), *Sur la ballade européenne* (1977), *Echelles anhémitoniques et échelles diatoniques dans la chanson populaire grecque* (1978), *Le dorien était-il un mode pentatonique?* (1978), *Le vers de quinze syllabes dans la chanson populaire européenne* (1981), *Chansons populaires de la Grèce antique* (1983). Ultima sa scriere, un admirabil studiu intitulat *Le „genre enharmonique" a-t-il existé?*, nu a apucat s-o mai vadă (a apărut cu întîrziere în „Revue de musicologie", 72 (1986), nr. 1, p. 5–21, fără ca redacția să aibă răgazul să-i menționeze decesul). Un corolar al scrierilor sale privitoare la folclorul muzical grecesc este admirabilul studiu de sinteză *Essai sur la chanson populaire grecque*, Nauplie, 1983 (recenzat în revista noastră nr. 1/1986, p. 71–75).

Prieten al lui Constantin Brăiloiu, Samuel Baud-Bovy a colaborat cu André Schaeffner și cu Léon Algazi la publicarea postumă a volumului *Vie musicale d'un village, Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie) 1929–1932*, apărut la Paris în anul 1960. Manuscrisul acestei valoroase opere a marelui nostru învățat — „neîndoios cea mai importantă operă pe care a scris-o", după mărturisirea lui Schaeffner — a fost dăruit de Samuel Baud-Bovy, cu prilejul unei călătorii pe care a făcut-o la București între 7 și 11 mai 1981, Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice, în a cărui păstrare se află.

Fire deschisă, vioi, blajin și nespus de politicos, prieten devotat al multor români, Samuel Baud-Bovy ne-a părăsit plecînd în marea călătorie fără întoarcere : „din țara cu dor în cea fără dor, din țara cu milă în cea fără milă", cum glăsuiesc minunatele cîntări „Ale mortului" din Gorj, culese și publicate de prietenul său Constantin Brăiloiu.

Tiberiu Alexandru

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM Néprajzi Tanszék SZEGED

CĂTRE CITITORI

Cititorii sînt rugaţi să-şi reînnoiască sau să-şi completeze abonamentele la „Revista de etnografie şi folclor".

Reamintim că, începînd din anul 1987, „Revista de etnografie şi folclor" apare trimestrial.

Cele patru fascicole anuale ale „Revistei de etnografie şi folclor" vor fi bogat ilustrate cu studii şi materiale, cu note şi recenzii, cu o prestigioasă Cronică a discului, susţinută de Tiberiu Alexandru. Rubrica Profil contemporan va marca activitatea şi opera ştiinţifică a unora dintre personalităţile de seamă ale folcloristicii şi etnografiei româneşti. La Viaţa ştiinţifică vom consemna principalele manifestări organizate de Comisia de folclor a Academiei R. S. România. Va fi, de asemenea, reluată publicarea Bibliografiei anuale a etnografiei şi folclorului românesc, instrument de lucru de remarcabilă utilitate.

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi sau completaţi abonamentul dvs.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale.

AVIS AUX LECTEURS

Les lecteurs sont priés de renouveler ou de compléter leurs abonnements pour la «Revue d'éthnographie et de folklore».

Nous rappelons que la «Revue d'éthnografie et de folklore», à partir de 1987, apparaît trimestriellement.

Pour vous assurer la collection complète de la revue et sa réception à temps, renouvelez vos abonnements.

Toute demande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à « ROMPRESFILATELIA», Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex prsfi r, 78104 Bucarest, Calea Griviţei 64—66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez abonner par les bureaux de poste.

TO THE READERS

Readers are kindly asked to renew or complete their subscription for the „Revue et ethnography and folklore".

We remind the readers that, beginning with 1987, the „Revue et ethnography and folklore" will be published quarterly. Renew your subscription to be sure of having a complete file and to get issues in time.

All orders from abroad for the revues printed by the Printing House of the Academy of the Socialist Republic of Romania shall be addressed to „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex prsfi r, 78104, Calea Griviţei 64—66, Romania.

In Romania you can pay at the Post office.

XF 1172

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- **Civilizația populară românească**
- **Folclorul și etnografia — argument al permanenței istorice a poporului român, a continuității și unității patrimoniului său spiritual**
- **Petre Ispirescu — folclorist**
- **„Colindul curților". Continuitate umană și specific etnospiritual în Bărăganul ialomițean**
- **Straturi culturale în folclorul românesc**
- **Mihail Kogălniceanu și începuturile folcloristicii românești moderne**
- **Bibliografia anuală a etnografiei și folclorului românesc**

ISSN 0034 — 8198

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 2, p. 115—206, București, 1987

I. P. Informația c. 1430

43 407

Lei 30

XF 1172
200150

Nepr.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

TOMUL 32
3
1987

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-şef
ALEXANDRU DOBRE

Redactori-şefi adjuncți
ION ILIŞIU
PAUL PETRESCU

Membri

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; prof. ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; PASCAL BENTOIU; ANDREI BUCŞAN; STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; ION CUCEU; IORDAN DATCU; ION GHINOIU; I. OPRIŞAN; SPERANȚA RĂDULESCU; MIHAIL M. ROBEA

Secretar responsabil de redacție
SABINA ISPAS

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la ,,ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r 78104, București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al ,,Revistei de etnografie și folclor".

,,La Revue d'ethnographie et de folklore" paraît 4 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à ,,ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex prsfi r, 78104, Calea Griviței 64—66, Bucarest, Roumanie.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 32 1987 Nr. 3

SUMAR

PROFESORUL MIHAI POP LA 80 DE ANI

NICOLAE CONSTANTINESCU, Claritate, noutate, profunzime sau despre tinerețea fără bătrînețe a profesorului 211

STUDII

GHEORGHE CIOBANU, George Breazul și folcloristica muzicală românească. Cu prilejul centenarului nașterii sale 223

IORDAN DATCU, Emanoil Bucuța și ,,școala sociologică de la București'' . . 231

CORNELIU BUCUR, Civilizația populară românească. (Etape și concluzii ale unei cercetări interdisciplinare) (I) 243

MATERIALE

MIHAIL M. ROBEA, Ceramica populară din Valea Vîlsanului — Argeș (II) . 257

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU, 1. RUMANIA. Traditional Folk Music. Commentary and photographs : BERNARD MAUGUIN. Recordings : Bernard Mauguin and the Institute of Ethnology and Folklore in Bucarest. (Recordings prepared with the assistance of Mihai Pop and the Institute of Ethnology and Folklore in Bucarest.) Musical Atlas — Unesco Collection. Collection edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies (Berlin/Venice). With the assistance of the C. Gulbenkian Foundation. General Editor : Alain Danielou. Production Assistant : Jacques Cloarec. Grafiche Dotti — Cernobbio. Odeon — EMI Italiana 3 C 064—18120 Stereo. Made in Italy. [Fără dată] 275

2. MUSIQUE POPULAIRE SUISSE. Collection CONSTANTIN BRĂILOIU établie à partir d'enregistrements réalisés de 1927 à 1951. Réédition intégrale en deux disques 33 tours 30 cm/SCHWEIZERISCHE VOLKSMUSIK. Sammlung CONSTANTIN BRĂILOIU zusammengestellt nach Aufnahmen aus den Jahren 1927 bis 1951. Vollständige Neuausgabe auf zwei Langspielplatten/SWISS FOLK MUSIC. CONSTANTIN BRĂILOIU Collection established on the basis of recordings made between 1927 and 1951.Complete re-edition on two LP records. AIMP VII—VIII. Archives Internationales de Musique Populaire (Genève), Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde (Basel). Disques VDE-GALLO VDE 30-477/78. Geneva, 1986 278

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 3, p. 207—312, București, 1987

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék
SZEGED

NOTE ŞI DISCUŢII

AMALIA PAVELESCU, Asociaţia folcloriştilor şi etnografilor din judeţul Sibiu 283

RECENZII

ERNEST BERNEA, *Cadre ale gîndirii populare româneşti*. Contribuţii la reprezentarea spaţiului, timpului şi cauzalităţii. Cu o postfaţă de Ovidiu Bîrlea, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985 (Mihai Coman) 287

WOLFGANG MIEDER, *International Proverb Scholarship*. An Annotated Bibliography, New York – London, Garland Publishing, 1982 (Constantin Negreanu) 289

VIAŢA ŞTIINŢIFICĂ

Şedinţa publică de comunicări ,,Folclorul şi etnografia – argument al permanenţei istorice a poporului român'' (20 iunie 1987) (Al. Dobre) 291

IN MEMORIAM

BORIS ZDERCIUC, Tancred Ovidiu Bănăţeanu (1922–1987) . . . 295

MARICA POPESCU, Bibliografia lucrărilor ştiinţifice ale lui Tancred Bănăţeanu 301

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 32 1987 Nº 3

SOMMAIRE

LE PROFESSEUR MIHAI POP À SON 80e ANNIVERSAIRE

NICOLAE CONSTANTINESCU, Clarté, nouveauté, profondeur ou parler de la jeunesse du professeur 211

ÉTUDES

GHEORGHE CIOBANU, George Breazul et les études sur le folklore musical roumain 223
IORDAN DATCU, Emanoil Bucuţa et « l'école sociologique de Bucarest » . . 231
CORNELIU BUCUR, La civilisation populaire roumaine 243

MATÉRIAUX

MIHAIL M. ROBEA, La céramique populaire dans la vallée de Vîlsan — Argeş (II) 257

CHRONIQUE DU DISQUE

TIBERIU ALEXANDRU, 1. RUMANIA. Traditional Folk Music. Commentary and photographs : BERNARD MAUGUIN. Recordings : Bernard Mauguin and the Institute of Ethnology and Folklore in Bucarest. (Recordings prepared with the assistance of Mihai Pop and the Institute of Ethnology and Folklore in Bucarest.) Musical Atlas — Unesco Collection. Collection edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies (Berlin/Venice). With the assistance of the C. Gulbenkian Foundation. General Editor : Alain Danielou. Production Assistant : Jacques Cloarec. Grafiche Dotti — Cernobbio. Odeon — EMI Italiana 3 C 064—18120 Stereo. Made in Italy. [Fără dată] 275
2. MUSIQUE POPULAIRE SUISSE. Collection CONSTANTIN BRĂILOIU établie à partir d'enregistrements réalisés de 1927 à 1951. Réédition intégrale en deux disques 33 tours 30 cm/SCHWEIZERISCHE VOLKSMUSIK. Sammlung CONSTANTIN BRĂILOIU zusammengestellt nach Aufnahmen aus den Jahren 1927 bis 1951. Vollständige Neuausgabe auf zwei Langspielplatten/SWISS FOLK MUSIC. CONSTANTIN BRĂILOIU Collection established on the basis of recordings made between 1927 and 1951. Complete re-edition on two LP records. AIMP VII—VIII. Archives Internationales de Musique Populaire (Genève), Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde (Basel). Disques VDE-GALLO VDE 30-477/78. Geneva, 1986 278

NOTES ET DISCUSSIONS

AMALIA PAVELESCU, L'association des folkloristes et des ethnographes dans le district de Sibiu 283

Rev. ethn. folk., tome 32, nº 3, p. 209—312, Bucarest, 1987

COMPTES RENDUS

ERNEST BERNEA, *Cadre ale gîndirii populare româneşti*. Contribuţii la reprezentarea spaţiului, timpului şi cauzalităţii. Cu o postfaţă de Ovidiu Bîrlea, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985 (Mihai Coman) . . 287

WOLFGANG MIEDER, *International Proverb Scholarship*. An Annotated Bibliography, New York – London, Garland Publishing, 1982 (Constantin Negreanu) 289

LA VIE SCIENTIFIQUE

La séance publique de communications scientifiques «Le folklore et l'ethnographie – preuve de la permanence historique du peuple roumain» (le 20 juin 1987) (Al. Dobre) 291

IN MEMORIAM

BORIS ZDERCIUC, Tancred Ovidiu Bănăţeanu (1922–1987) 29

MARICA POPESCU, La bibliographie des travaux scientifiques de Tancred Bănăţeanu 301

CLARITATE, NOUTATE, PROFUNZIME
sau
DESPRE TINEREȚEA FĂRĂ BĂTRÎNEȚE A PROFESORULUI

Se consideră, în mare măsură pe bună dreptate, că „anii de ucenicie", ambianța intelectuală a epocii de formare, prestigiul maeștrilor, al profesorilor își pun, în chip decisiv, pecetea asupra profilului oricărui cercetător, indiferent de domeniul în care acesta se manifestă. Pentru profesorul Mihai Pop (născut la 18 noiembrie 1907, în localitatea Glod—Maramureș[1]), anii de formare au însemnat contactul direct cu două discipline umaniste — filologia și sociologia — care, în deceniile 3—4 ale secolului nostru, se aflau, mai ales prin studiile de lingvistică și, respectiv, prin cercetările concrete de teren, în avanposturile cercetării științifice.

Este suficient să amintim că, în anii 1925—1929, cînd urmează cursurile Facultății de Litere și Filozofie a Universității din București, îi are ca profesori pe Ovid Densusianu, D. Caracostea, P. Cancel, N. Cartojan, iar pe durata specializării sale în domeniul slavisticii (1929—1935) a fost în contact, la Praga, Bratislava și Varșovia, cu unii dintre cei mai prestigioși lingviști și filologi ai vremii, între care W. Weingart, R. Jakobson și N. Trubetzkoy, fondatori, în cadrul „Cercului lingvistic de la Praga", ai fonologiei și lingvisticii structurale, cu folcloriști și istorici literari de marcă precum P. Bogatîrev, I. Horak, M. Murko, St. Slonski și alții.

Paralel, în aceeași perioadă ca și mai tîrziu, a luat parte la cercetările sociologice de teren inițiate și conduse, în cadrul Institutului Social Român, de către profesorul Dimitrie Gusti; tot în 1929 și-a început colaborarea la Arhiva de Folclor a Societății Compozitorilor Români, condusă de etnomuzicologul Constantin Brăiloiu.

Sub semnul acestor două direcții stă, de fapt, începutul activității științifice a lui Mihai Pop, a cărui teză de doctorat trata o temă de filologie slavă *(Složene slova cirkenesslovenkeno povodu v stare rumunštine*, ms., Bratislava, 1942) și al cărui prim studiu important publicat a fost rezultatul unei anchete sociologice de teren *(Dîmbovnicul, o plasă din județul Argeș* — în colaborare cu A. Golopenția — în „Sociologie românească", anul IV, nr. 7—12, iulie — decembrie 1942).

În sfîrșit, nu lipsit de interes pentru întreaga sa activitate ulterioară este începutul carierei didactice, ca asistent (1935—1939) la catedra de istoria literaturii române moderne și folclor, condusă de profesorul D. Cara-

Rev. etn. folc., tom 32 nr. 3, p. 211—222, București, 1987

costea. Mai tîrziu, Mihai Pop va fi timp de două decenii — 1958—1978 — titularul cursului de Folclor literar românesc de la Facultatea de Filologie (Facultatea de Limba și Literatura Română) a Universității din București.

Activitatea didactică s-a împletit cu cea științifică, din 1949 fiind cercetător, apoi coordonator al muncii științifice, director adjunct (1954—1965) și director (1965—1974) al Institutului de Etnografie și Folclor (azi Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice).

Momentul venirii sale la I. E. F. coincidea cu începutul unei noi etape în cercetarea instituționalizată a creației populare, în condițiile create de victoria revoluției de eliberare națională și socială, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944, de celelalte acte revoluționare care i-au urmat și care au pus sarcini noi, deosebite, în fața cercetătorilor culturii noastre populare. Însăși crearea Institutului de Etnografie și Folclor, în 1949, era o dovadă a prețuirii și importanței deosebite acordate creației populare românești, tradițiilor noastre de cercetare în acest domeniu.

Primele studii de folclor ale lui Mihai Pop răspund tocmai imperativului orientării investigației folclorului în noile condiții, substanțial diferite de cele din trecut, avînd, de aceea, un pronunțat caracter programatic. Formulînd, ca priorități absolute, elaborarea instrumentelor de lucru ale disciplinei : „corpusul folclorului românesc, catalogul tematic, bibliografia și atlasul folcloric" (*Problemele și perspectivele folcloristicii românești*, în „Revista de folclor", 1,1956, nr. 1—2,) Mihai Pop așeza, de fapt, cercetarea folcloristică pe făgașul ei normal, reluînd — în esență — cerințe, îndemnuri și propuneri pe care le sprijiniseră și folcloriștii din perioada imediat premergătoare : Ov. Densusianu, D. Caracostea, I. Mușlea etc.

Revenind, după 13 ani, la discuția în legătură cu cel dintîi deziderat formulat mai sus (*Corpus-ul folclorului românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", tom 14, 1969, nr. 3), autorul conturează foarte clar ideea continuității cercetărilor în domeniul culturii populare, preluarea și adîncirea de către contemporani a unor concepte teoretice și metodologice ale antecesorilor : „În orientarea teoretică și metodologică a cercetărilor și a altor lucrări ce s-au făcut pentru alcătuirea corpus-ului, ne-a fost deosebit de utilă experiența școalei filologice a lui O. Densusianu, a metodei și tehnicii practicate de C. Brăiloiu în culegerea folclorului muzical, preocupările de sistematizare tipologică a[le] lui D. Caracostea, interesul arătat de I. Mușlea documentului folcloric inedit și înțelegerea largă a fenomenelor de cultură populară pe care folcloristica română a căpătat-o în colaborarea interdisciplinară din cadrul monografiilor de sociologie rurală intreprinse de școala sociologică de la București, sub conducerea lui D. Gusti" (*ibidem*, p. 171). Deși are în centrul său problemele teoretice și stadiul de atunci ale elaborării acestei lucrări capitale a folcloristicii românești („Corpus-ul folcloric va fi lucrarea fundamentală prin care creațiile folclorice tradiționale, ca parte importantă a moștenirii culturale, se vor integra cu mijlocirea cercetării în cultura socialistă a patriei noastre. Va fi de fapt ediția critică definitivă a folclorului nostru, similară ca valoare edițiilor critice pe care am dori să le avem pentru toate operele scriitorilor și poate ale muzicienilor noștri. Astfel concepută și realizată, colecția națională de folclor va fi o carte fundamentală care să se găsească în viitor în biblioteca oricărui român cultivat" — *ibidem*, p. 174), studiul evidențiază interdependența dintre diferitele planuri ale cercetării, de la investigația minuțioasă de teren la transcrierea științifică a faptelor din arhivă, de la monografierea unor zone sau teme la sistematizarea tipologică a creației orale etc.

Corpusul este văzut, totodată, ca o *etapă* necesară în procesul ascendent al cunoașterii și interpretării folclorului românesc, ca o *premisă* „pentru alcătuirea tratatului de folclor și pentru studiile în legătură cu istoria folclorului românesc, pentru cercetările aprofundate asupra structurii diferitelor categorii, asupra arsenalului de mijloace de expresie și asupra sensurilor majore ale faptelor și fenomenelor de folclor" (*ibidem*, p. 175—176). Ne aflăm, cum se vede, în fața unei perspective largi, integratoare, asupra faptelor de cultură populară, asupra mijloacelor și metodelor celor mai adecvate de interpretare a lor în perioada contemporană.

Unora li s-a părut că, între momentul formulării, pentru prima dată, a celor patru mari obiective ale cercetării folclorice contemporane și data unor scrieri bilanțiere ar fi trecut prea mult timp și că rezultatele nu sînt pe măsura anticipărilor făcute. Prefațînd primul mare volum de *literatură populară* apărut în „Colecția națională de folclor"[2], Mihai Pop relevă drumul anevoios, dificultățile majore pe care o astfel de întreprindere le întîmpină, complexitatea operațiilor preliminare, între care cele de ordin teoretic ocupă un loc de frunte. Deosebit de pătrunzătoare ni se pare opinia, rezultată din această dialectică a cercetării, în legătură cu selecția textelor reprezentative care „înseamnă nu numai a le alege pe cele mai frumoase, ci, depășind criteriile estetice, a situa variantele în timp și loc în raport cu funcțiile și sensurile lor, cu schimbările ce intervin în aceste funcții, pentru a ne opri asupra acelora care într-adevăr exprimă în anumite etape și în diferitele zone normele, conceptele, comportamentele, viziunea despre lume și viață a oamenilor care le-au creat și recreat ca expresii verbale și muzicale ale vieții lor, de cele mai multe ori plină de tensiuni interne și de presiuni din afară" (*Cuvînt înainte* la Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic . .*, p. 8).

Perioadei începuturilor i se circumscrie și articolul *Noi orientări în studiile de folclor* (în „Revista de folclor", anul III, 1958, nr. 4, p. 7—28), care mărturisește, în egală măsură, atașamentul față de direcțiile „clasice" verificate în practică ale cercetării folcloristice românești, ca și deschiderea către alte modalități, moderne, de abordare a acestui vast domeniu al culturii populare.

Un punct de referință în acest sens îl reprezintă articolul *Perspective în cercetarea poetică a foclorului* (în vol. *Studii de poetică și stilistică*, București, E. P. L., 1966, p. 41—47), care constituie nu numai un îndreptar practic privind tehnica analizei poetice a textelor folclorice, ci și o primă formulare clară a concepției autorului despre poezia populară, văzută ca o realitate dominant sincretică și condiționată etnografic, istoric, psihologic și sociologic.

Studiu programatic, deschizător de noi drumuri — în cel mai exact înțeles al cuvîntului — în folcloristica românească, *Caracterul formalizat al creațiilor orale* (în „Secolul 20", nr. 5, 1967, p. 155—161)[3] sintetizează cîteva dintre principalele direcții din cercetarea lingvistică și literară a deceniului 7, valorificînd cîștigurile „formalismului rus", recent redescoperit (P. Bogatîrev — R. Jakobson, Vl. Propp), ale „teoriei formularității" (M. Parry, A. B. Lord), ale teoriei informației (M. Bense, K. Baumgarten), unificate toate sub semnul structuralismului lévi-straussian, dominant în epocă. În același timp, Mihai Pop subliniază, fără ostentație dar cu destulă vigoare, unele contribuții românești (B. Șt. Delavrancea, Th. Speranția, C. Brăiloiu etc.) care au premers sau, în orice caz, au fost consonante, convergente cu aceste puncte de vedere de o modernitate neîndoielnică. Într-o construcție logică, perfect articulată, se demonstrează care este mecanicmul *formalizării* în folclor : „În limbajul poetic al literaturii orale privit ca sistem se petrece, pe planul versificației, al expresivității, al structurii arhitectonice și al formulelor stereotipe un proces de modelare. [...] Dar dincolo de locurile comune și de formulele în general verbalizate, limbajul poetic oral și-a elaborat modele cu existență potențială, ca și modelele limbii, cu ajutorul cărora realizează comunicarea artistică" (*ibidem*, p. 157).

Concept teoretic de o incontestabilă noutate în folcloristica noastră, „caracterul formalizat" al creațiilor orale apare ca o consecință directă a modului specific de producere, transmitere și receptare a faptelor de folclor. Era firesc, în consens cu cele spuse mai înainte în legătură cu „anii de ucenicie", ca Mihai Pop să găsească în studiul lui P. G. Bogatîrev și R. Jakobson, *Folclorul ca formă specifică a creației* (1929)[4], care îmbina judicios teoria saussureiană a limbii cu funcționalismul din sociologia culturii, puncte de sprijin pentru teoria sa în legătură cu caracterul formalizat al literaturii orale. Dar folcloristul român nu se oprește la simpla constatare a formalizării, la diferite nivele (versificație, *incipituri*, refrene, paralelisme, modele compoziționale etc.), a textului folcloric, ci include această caracteristică într-o paradigmă („modele f. d. obiectivarea lor în variante", „invariante f. d. variante") care, alături de dihotomiile „clasice" („colectiv f. d. individual", „tradițional f. d. înnoitor"), contribuie la mai buna înțelegere a naturii speciale a folclorului, la definirea mai exactă a variantelor în folclor.

Din racordarea teoriei receptării („acceptării"), formulată de Jakobson și Bogatîrev în studiul amintit, la mult mai noua teorie a comunicației, Mihai Pop propune, pentru prima oară la noi, mutarea accentului de pe *bunurile* folclorice cu care ne-a obișnuit cercetarea mai veche, pe *acte*, de pe *produse*, pe *procese*. Principiile teoriei informației contribuie la abordarea într-o viziune omogenă a faptelor de folclor, văzute ca *acte de comunicare* : „Orice act folcloric este un fapt de cultură și orice fapt de cultură presupune un schimb, este deci un act de comunicare" (*Realizări și perspective în folcloristica românească*, în „Revista de etnografie și folclor", tom 15, 1970, nr. 1, p. 6)[5].

Două consecințe teoretice de mare importanță decurg din considerarea faptelor de folclor ca acte de comunicare : necesitatea cunoașterii *codului* prin care se realizează mesajul și a *nivelului (planului)* pe care are loc comunicarea. Cea dintîi constituie un adevărat *leit-motiv*, prezent, în formulări apropiate, în cele mai multe dintre studiile de orientare, de îndrumare a cercetării datoarte lui Mihai Pop. Cea de a doua cerință a cercetării (analiza planurilor pe care are loc comunicarea) este importantă pentru surprinderea mai exactă a *funcției* faptelor de folclor și, mai departe, a semnificației lor. Se face o distincție între funcția contextuală și funcția *internă* (care poate fi sacră, ceremonială, estetică, științifică, educativă etc.) a faptelor de folclor, în raport cu care se organizează „strategia comunicării", deci „codul". Sînt formulate, în acest cadru, două concepte teoretice fundamentale derivate din considerarea folclorului ca fenomen viu, dinamic, văzut în procesualitatea lui : „cumulul de funcții" sau „sincretismul funcțional", pe de o parte, și „mutațiile funcționale", pe de altă parte. „Dar în cadrul manifestărilor complexe pot exista cumuluri de funcții și, în cadrul proceselor, mutații funcționale. În primul caz se cere determinarea exactă atît a raportului dintre diferitele momente ale manifestării și funcțiile respective cît și a raporturilor interfuncționale. În cazul al doilea este necesar să ținem seama atît de funcția la care s-a ajuns prin mutație, cît și de rezistența reziduurilor funcției anterioare" (*ibidem*, p. 7).

Concepte focale în teoria folcloristică a lui Mihai Pop, *sincretismul funcțional* și *mutațiile funcționale* deschid căile unei noi înțelegeri a fenomenelor de cultură populară, văzută în calitatea ei de *sistem*, de realitate *dinamică*, transformîndu-se continuu, dar nu la întîmplare, ci după legități ferme, a căror cunoaștere contribuie clar nu numai la înțelegerea mecanismului creării, transmiterii și perpetuării folclorului, ci și la ordonarea și interpretarea lui mai judicioasă, mai exactă.

Impactul metodologic cu structuralismul în varianta lui lévi-straussiană, cu aplicații directe la aria culturii primitive, învecinată cu aceea a culturilor arhaice, tradiționale, folclorice, pune în fața cercetării o sarcină nouă, aceea a *cunoașterii obiective* a domeniului prin *descrierea* lui cît mai exactă. Este concluzia cu care M. Pop încheie prezentarea traducerii românești a lucrării lui Cl. Lévi-Strauss, *Gîndirea sălbatică* : „Cunoașterea ei (a „gîndirii sălbatice" — n. n.) științifică presupune un larg proces de analize structurale, de stabilire de omologii, de modelare, pentru a elabora sistemul global și coerent al ei" (*Prefața* la Cl. Lévi-Strauss, *Gîndirea sălbatică. Totemismul azi*, București, Editura Științifică, 1970, p. 14).

Dezideratul descrierii obiective a faptelor, ca etapă preliminară, necesară și obligatorie a interpretării lor, fusese formulat chiar ceva mai înainte, cu accent pe o singură componentă a culturii populare și a folclorului — literatura orală — , deși se precizează că „folclorul, ca fenomen sincretic, prezintă realizări artistice în care cuvîntul se îmbină într-un tot unic cu muzica, cu gestul, cu mimica...". „Cercetarea structurală a literaturii orale pune deci probleme multiple și complexe pe care abia le-am punctat. Desprinderea «gramaticii» ei este o muncă migăloasă pentru care metodele exacte ale lingvisticii pot să ne ajute doar indirect" (*Caracterul formalizat . . ., loc. cit.*, p. 161).

Caracterul modelat, formalizat al creațiilor orale, care le deosebește net de cele culte, îngăduie cercetătorului o delimitare exactă a tuturor componentelor mesajului și o descriere riguroasă a modului cum acestea sînt grupate între ele. În aplicația practică din studiul *Metode noi în cercetarea structurii basmelor* (în *Folclor literar*, Timișoara, vol. I, 1967, p. 5—12), Mihai Pop formulează clar principiile teoretice și obiectivele urmărite la nivelul unei singure categorii : „Ca în orice sistem structural și în narațiunile populare, motivemele [,] ca elemente semnificative cu funcție proprie, se corelează între ele și [,] dincolo de subiecte, constituie tiparele, modelele cu care operează genul. Descifrarea motivemelor, studiul corelaţiei lor pe plan sintagmatic şi pe plan paradigmatic, desprinderea modelului constituie deci obiectul cercetării structuraliste" (p. 6).

Dar chiar în această fază de pionierat a aplicării metodelor structuralismului la literatura orală, profesorul a văzut cu o ,,mişcare" mai înainte, dincolo, deci, de exerciţiul, altminteri util, al descrierii şi inventarierii riguroase a faptelor. Dezideratul cunoaşterii obiective a realităţii folclorului, a legităţilor proprii de structurare a textelor nu este considerat ca un scop în sine, ca punctul terminus al cercetării, ci—mai degrabă — ca *primum movens* într-o operaţie mai amplă şi mai profundă care presupune gruparea faptelor în categorii, deci o finalitate taxonomică, şi decriptarea semnificaţiilor lor de profunzime, deci o finalitate interpretativă, mai puţin axiologică şi mai mult semiotică.

Se atrage atenţia asupra arhitecturii operelor de artă folclorice, asupra ,,organizării premeditate a elementelor expresive", generate de o anume ,,strategie a comunicării", diferită de la o categorie folclorică la alta. ,,Sub acest aspect — scrie M. Pop — sensul cercetării structuraliste este să separe elementele invariante de variante şi, analizînd un număr suficient de cazuri concrete, să stabilească o gramatică a literaturii orale şi [,] cu ajutorul ei [,] să definească fiecare categorie prin mijloace intrinsece proprii şi nu prin elemente extrinsece" (*ibidem*, p. 11)[6].

Observaţia cu privire la determinarea ,,gramaticii" fiecărei categorii a literaturii orale (cf. şi R. Jakobson, *Poezja grammatiki i grammatika poezji*, 1961) este amplificată ulterior, arătîndu-se că situaţia din poezia populară apare cu aceleaşi date ,,şi în muzică, şi în coregrafie, şi în limbajul gesturilor, mimicii, modurilor de comportare" şi că, în general, toate faptele de cultură populară prezintă un grad înalt de gramaticalitate, care le motivează permanenţa şi vitalitatea, modul de transmitere şi de păstrare etc. ,,Putem deci vorbi şi pentru celelalte limbaje ale culturii orale de un grad de gramaticalitate similar celui al poeziei. Existenţa unei gramatici, pe care de abia acum încolo urmează să o elaborăm pentru fiecare limbaj, explică uşurinţa cu care se înnoiesc şi se transmit în societăţile de cultură orală bunurile culturale, fiindcă fiecare limbaj este un sistem, o structură cu posibilităţi de autoreglare, deci cu dinamică roprie" *(Rolul educaţional al limbajului culturii populare*, în vol. *Edu-ie şi limbaj*, E.D.P., Bucureşti, 1972, p. 139—144)[7].

Descifrarea ,,gramaticii" faptelor de cultură populară are, prin ure, o finalitate teoretică, ajutîndu-ne să înţelegem mai bine mecanisproprii de creaţie, transmitere, variaţie şi păstrare ale folclorului, şi ractică, ,,modelul" constituindu-se într-un criteriu obiectiv de ordole clasificare a textelor concrete.

tuind cu claritate, de la început, limitele acestui proiect de cercecturalistă a literaturii orale, autorul subliniază, din capul locului, ea depăşirii lor prin orientarea studiilor către semnificaţiile de e ale textelor folclorice. Ceea ce în studiul din 1966 *(Perspectarea poetică a folclorului)* era numai intuit (,,De la metaforă de aici la mit, marile categorii estetice ale poeziei populare terial deschis studiului. [. . .] De abia în această fază putem arcurs cu adevărat drumul complet spre adevărata semnifitului şi a formei în poezia folclorică" — *op. cit.*, p. 47), devine, în articolul din 1967 *(Caracterul formalizat...)*, un punct al unui program epistemologic în curs de clarificare : „Ea (gramatica structurală a limbajului poetic — n. n.) trebuie să tindă nu numai la descrierea faptelor, ci și *la interpretarea lor* (subl. n.) și trebuie deci să includă date psihologice și sociologice care să-i permită să desprindă semnificația faptelor analizate. Fără a neglija importanța structurilor morfologice, accentul trebuie să cadă pe semantică pentru a desprinde *sistemul semiotic*(subl. n.) ce stă la baza creației poetice orale" *(op. cit.*, p. 161).

Perspectiva semiotică asupra folclorului se cristalizează ceva mai tîrziu, cînd — preluînd o idee mai veche a lui A. A. Potebnja, reținută ca atare de I. M. Lotman, după care „opera literară este un semn cu o semnificație proprie"[8] — se formulează necesitatea descifrării semnificațiilor de adîncime ale faptelor de folclor. „Printr-o nouă aproximare ajungem la cercetarea semantică a faptelor de folclor și [,] ca un ultim stadiu de regrupare a rezultatelor analizelor, la desprinderea sistemului de gîndire populară care stă la baza faptelor și fenomenelor de folclor, la acea logică a sensibilului, a concretului despre care vorbește antropologia structurală modernă. Ajungem să cunoaștem obiectiv realitatea ca atare a operelor folclorice și sensul lor profund, să desprindem legile după care ele se organizează, logica lor internă, conceptele fundamentale ale gîndirii populare" *(Realizări și perspective . . .*, *loc. cit.*, p. 8—9)[9].

Limitat aici la domeniul restrîns al faptelor de folclor, deziderațul abordării semiotice va fi extins ulterior asupra întregii culturi populare, definită drept cultură „non-gramaticalizată". Se pornește, de fapt, de la dihotomia observată de I. M. Lotman între „cultura textelor" și „cultura gramaticilor"[10], arătîndu-se că termeni precum „cultură orală" sau „nescrisă" («non-lettrée») nu acoperă fidel realitatea care face obiectul etnologiei, adică acea „parte a culturii europene pe care «insiderii» grupurilor sociale nu pot să o explice : „C'est-à-dire la partie de la culture de la société préindustrielle et de la société industrielle qui n'a pas atteint la consience théorique des codes employés par diférents langages dans lesquels elle est exprimée, n'a pas élaboré la grammaire de ces langages, quoique cette grammaire existe et qu'elle soit employée avec grande conséquence" *(Problémes généraux de l'ethnologie européenne*, conferință ținută la primul Congres Internațional de Etnologie Europeană, 24—28 august 1971, în *Folclor literar*, Timișoara, vol. IV, p. 6)[11].

Este readus, acum, în discuție, un concept prin care Mihai Pop se disociază oarecum de „contextualiști", anume *planul* în care are loc comunicarea : „Je pense que si les faits demandent à être groupés en catégories des plus précises, par rapport à la structure, à la fonction et à leur dimension, si on exige d'avoir des modèles pour chaque catégorie, il est de même nécessaire de dépasser la vision généralisante du contexte et de préciser *les plans* (subl. n.) sur lesquels se réalise la communication des messages" *(ibidem*, p. 15). Considerarea faptelor de cultură populară în calitatea lor de „mesaje", a căror semnificație depinde de *planurile* pe care are loc „actul de comunicare", adică în *intenționalitatea* lor, conduce la marcarea unor fine distincții între planul sacru și cel profan, între riturile vechi, ancestrale, și cele de obîrșie creștină, între cotidian și festiv, între ceremonial și spectacular, între pragmatic și artistic etc. Avem de-a face, desigur, cu o viziune dinamică despre folclor, despre cultura populară în general, și cu o concepție originală despre țelurile ultime ale interpretării acestora : ,,Etant des systèmes de signes, codes de communication, pour lesquels les insiders n'ont pas encore élaboré de grammaires, il est de notre devoir de les élaborer. Il est aussi de notre devoir d'établir le rapport qui existe entre les différents langages dans le réalisation des messages, la hiérarchie des langages, leur base conceptuelle. Notre but final serait en ce cas de décrire la logique qui se trouve à la base de chaque langage, le système d'argumentation par l'entremise duquel chaque message se réalise, les lois qui sont à la source des transformations'' *(ibid.)*

De pe o asemenea platformă teoretică, fermă în datele ei esențiale, dar mereu nuanțată, Mihai Pop abordează ,,eșantioanele'' cele mai reprezentative ale folclorului românesc : obiceiurile tradiționale de iarnă *(Anul Nou, lectura unui discurs ceremonial*, în *Calendarul Maramureșului*, Baia Mare, 1980, p. 5—8)[12] și poezia lor *(The Colinda with the Lion*, în ,,Hommage à Al. Rosetti'', apărut în ,,Revue roumaine de linguistique'', tome XX, 1975, nr. 5), obiceiurile de vară *(Călușul — lectura unui text* —, în ,,Revista de etnografie și folclor'', tomul 20, 1975, nr. 1, p. 15—31)[13], poezia ceremonială de înmormîntare *(Mitul marii treceri*, în *Folclor literar*, Timișoara, vol. II, 1968, p. 79—90)[14], *Miorița (Miorița, Performarea, receptarea și reperformarea variantelor, ibidem*, vol. V, 1983, p. 7—22)[15], *Meșterul Manole (Nouvelles variantes roumains du chant du Maître Manole. La sacrifice de l'enmurement*, în ,,Romanoslavica'', IX, 1963, p. 427—445) etc.

De fapt, indiferent dacă optica este una relativ ,,tradițională'' sau, dimpotrivă, una de o cuceritoare noutate, s-ar putea spune că toate marile categorii ale folclorului românesc au făcut obiectul a cîte cel puțin unui studiu semnat de Mihai Pop. Astfel, cel despre *lirica populară*, deși scris acum 20 de ani *(Flori alese din poezia populară.* Ediție îngrijită de Ioan Șerb. Prefață de Mihai Pop, E.P.L., (B. P.T.), 1967), își păstrează în cea mai mare parte actualitatea ; cele despre *epica în versuri (Elemente comune și trăsături naționale proprii în poezia epică din zona Carpaților*, în ,,Analele Universității București'', Seria Științe Sociale. Filologie, anul XIII, 1964, p. 15—21 ; *Caracterul istoric al epicii populare*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', tomul 9, 1964, nr. 1, p. 5—15)[16] conțin numeroase puncte de vedere valide și azi, ca și cele despre *narațiunile* populare *în proză (Caractere naționale și stratificări istorice în stilul basmelor populare*, în ,,Revista de enografie și folclor'', tomul 10, 1965 nr. 1, p. 3—11 ; *Unele considerații în legătură cu legendele*, în vol. *Folclor din Țara Loviștei (Boișoara)*, Casa Creației Populare a Județului Vîlcea, 1970, p. 155—170)[16] etc.

Obiceiurile au stat cu precădere în atenția folcloristului care își aduce contribuția la intîia încercare de sinteză asupra folclorului românesc realizată sub egida Academiei Române, scriind capitolul despre *Obiceiurile în legătură cu momentele mai importante din viața omului*[17]. Se constată, chiar în 1964, tendința de a privi această secțiune a culturii populare ca pe un întreg, de a sublinia relațiile dintre părțile ei componente. În sinteza din 1976, tendința va deveni program : obiceiurile sînt văzute, într-o optică nouă, ca ,,acte de comunicare'', cu ,,un limbaj complex'', a căror funcție este să asigure ,,buna rînduire a societății tradiționale'', accentul căzînd pe caracterul lor de ,,sistem'', pe ,,structura lor unitară'' : ,,Privit în lumina teoriei comunicațiilor, fiecare obicei este un act de comunicare, un mesaj care se realizează cu ajutorul unui cod, presupus a fi cunoscut celor din lăuntrul unei culturi. [...] În sistemul general al vieții socioculturale tradiționale, obiceiurile sînt structurate după o logică proprie. Ele formează un sistem în cadrul căruia fiecare obicei este un semn a cărui semnificație nu se poate descifra decît prin corelarea lui cu celelalte semne și cu sistemul general, prin analiză structurală" (*Obiceiuri tradiționale românești*, CCES, ICED, București, 1976 p. 180). De o remarcabilă noutate este evidențierea relației dintre sistemul de înrudire și sistemul obiceiurilor („Cele două sisteme [...] fiind interconectate [...] este firesc ca în cercetarea etnologică concretă studiul lor să se facă în strînsă interdependență, datele observației nemijlocite a obiceiurilor neputînd fi explicate fără a cunoaște regulile relațiilor de înrudire" — *ibidem*, p. 24), pe de o parte, și dintre obiceiurile calendaristice și cele ale riturilor de trecere, pe de alta („În structura generală a obiceiurilor tradiționale românești, în care un obicei marchează un moment necotidian al vieții, un moment important, un început sau un sfîrșit, în orice caz o trecere, o depășire de la o stare la alta, obiceiurile se corelează în așa fel între ele încît vechea separare a obiceiurilor calendaristice de cele ale vieții de familie, deși marcată prin anumite trăsături formale, se justifică numai parțial, fiind redusă prin caracterul polisemic al fiecărui obicei ca semn" — *ibidem*, p. 32).

Tot în legătură cu obiceiurile trebuie scoasă în relief preocuparea folcloristului pentru surprinderea raporturilor care se instituie între fondul de credințe și reprezentări mitologice, actele rituale (ceremoniale) și poezia integrată acestora, problemă de primă importanță în gîndirea etnologică modernă. În cazul concret al textului *Cîntecului zorilor*, acesta este considerat drept „model poetic al ceremonialului de înmormîntare văzut ca rit de trecere în integritatea lui", ca o unitate cu „structura binară" în care „se corelează deci ceremonialul real cu ceremonialul ce se petrece în realitatea mitului" (*Mitul marii treceri*, *loc. cit.*, p. 87). Relația mit — ceremonial — poezie operează ca un principiu taxonomic și ca o premisă necesară a înțelegerii și interpretării corecte a textelor poetice populare (vezi Cap. VIII. *Poezia de ritual și ceremonial*, în Mihai Pop — Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, EDP., București, 1976, p. 126—229).

Sigur că nici această relație nu are un caracter static, neschimbător, ci — dimpotrivă — intră în paradigma mutațiilor funcționale despre care am amintit mai înainte, obiceiurile înseși, cu baza lor mitico-magică, deși mai conservatoare, fiind totuși supuse transformărilor. „În ansamblul lor, obiceiurile și-au pierdut tot mai mult valențele rituale, le-au accentuat pe cele ceremoniale și în ultimă instanță pe cele artistice. Prin aceasta au trecut treptat de pe planul cu dominantă rituală, sacrală, pe planul cu dominantă ceremonială și trec astăzi pe planul spectacol" (*Obiceiuri tradiționale românești*, p. 183).

Surprinderea exactă a dinamicii faptelor de folclor, a statutului culturii populare în contemporaneitate nu e numai rezultatul unei concepții suple, moderne, unitare asupra fenomenului, ci și al unei cunoașteri directe, nemijlocite a acestuia, al unei experiențe de teren începută în anii studenției, sub influența benefică a „școlii sociologice de la București", și continuată fără întrerupere, timp de cinci decenii, atît în cadrul amplelor anchete desfășurate în cadrul I.E.F. (I.C.E.D.), al cărui director a fost, cît și în cadrul taberelor de folclor organizate, sub egida Comitetului Executiv al U.A.S.C.R., de Societatea Studenților Etnografi și Folcloriști, al cărei membru fondator și președinte de onoare este. Dar dintre toate zonele folclorice ale țării, pe care le cunoaște altminteri bine, cea mai dragă inimii sale rămîne Maramureșul natal, în care Mihai Pop revine întotdeauna cu bucurie și despre care vorbește și scrie cu vibrantă înțelegere și căldură : ,,Ideea de libertate și cea de dreptate, așezată în cumpănă dreaptă cu atașamentul față de locul neamului și de comunitate, cu gîndul la necesitatea de a cinsti pe ceilalți pentru a fi și tu cinstit, sînt conotațiile esențiale ale demnității oamenilor de aici, a ceea ce în general se cheamă omenie maramureșeană. Omenia văzută din lăuntru, din partea celor ce o practică în virtutea unei tradiții ce nu poate fi renegată, înseamnă trăirea după normele pe care se întemeiază viața neamurilor și a comunităților, solidaritatea cu ai tăi la bine, dar mai cu seamă la rău, întrajutorarea compensată. Aceste valențe, ce conotează identitatea, explică substanța spirituală a culturii maramureșene, expresie a vieții și năzuințelor oamenilor care au făurit-o. O cultură de care maramureșenii sînt mîndri, care în diferitele ei forme de expresie este apreciată de toți cei care ajung să o cunoască și să o înțeleagă" (*Cuvînt înainte* la *Antologie de folclor din județul Maramureș*. Vol. I. *Poezia*. Redactor responsabil Ion Chiș Ster. Asociația Etnografilor și Folcloriștilor din județul Maramureș, Baia Mare, 1980, p. 7)[18].

Din contactul nemijlocit cu realitatea folclorică vie, în spiritul impus cercetării de maeștrii evocați la începutul acestui studiu[19], a rezultat preocuparea constantă a profesorului Mihai Pop pentru aspectul contemporan al culturii populare. Atitudinea lucidă, capacitatea de a surprinde nuanțele cele mai fine ale fenomenului, soluțiile judicioase domină articolele pe această temă (*Cîteva observații privind cercetarea folclorului contemporan*, în ,,Revista de etnografie și folclor", tomul 4, 1959, nr. 1—2, p. 57—66 ; *Tradiție și înnoire în folclorul romănesc contemporan*, în ,,Analele Universității C. I. Parhon", București, vol. 8, 1959 ; *Continuity and Change in Traditional Folklore*, în ,,Journal of the International Folk Music Council", London, 16 (1964), p. 24—25 ; *Folclorul în contemporaneitate*, în ,,Revista de etnografie și folclor", tomul 16, 1971, nr. 5, p. 351—368 etc.).

Trebuie subliniat faptul că pentru Mihai Pop studierea folclorului, a culturii populare nu a constituit niciodată un scop în sine, nu a fost un simplu joc al inteligenței, o gratuitate ; dimpotrivă, cercetarea a fost orientată întotdeauna către un țel generos, către o finalitate adesea practică : de a-i învăța pe alții (și nu există promoție a Facultății de Filologie din București din rîndurile căreia să nu se fi ridicat, dintre studenții profesorului, 2—3 folcloriști) ; de a concerta eforturile către obiective majore ; de a răspunde chestiunilor celor mai presante ale disciplinei la un moment dat.

Personalitate de seamă a folcloristicii românești, recunoscut ca atare în țară[20] și de înalte foruri științifice internaționale[21], profesor invitat la mai multe universități din lume[22], conducător științific a numeroase teze de doctorat ale unor cercetători români și străini (din Belgia, Costa Rica, S. U. A., Sudan, Ungaria etc.), Mihai Pop reprezintă unul dintre momentele însemnate la care a ajuns cercetarea culturii populare în secolul nostru.

Tratînd totul, inclusiv pe sine, cu un zîmbet sceptic, ironic, dar îngăduitor totodată, cu o luciditate calmă izvorîtă din inteligența vie și experiența bogată de viață, generos cu ideile sale pînă la risipire, doritor mai de grabă să deschidă noi drumuri decît să le bătătorească pe cele știute, lăsînd pentru un ,,mîine'' mereu amînat așternerea pe hîrtie a întregului său tezaur de gînduri, Mihai Pop are, la 80 de ani, vigoarea intelectuală necesară pentru a-și întregi și desăvîrși opera.

NICOLAE CONSTANTINESCU

NOTE

---

[1] V. Iordan Datcu — S. C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc.* Cu o prefață de Ovidiu Bîrlea, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979.

[2] Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte poetice*, Editura Academiei R. S. România, 1981.

[3] Vezi și *Die formelhafte Charakter der Volksdichtung*, în ,,Deutsches Jahrbuch für Volkskunde'', XIV, 1, 1968.

[4] În vol. *Ce este literatura? Școala formală rusă.* Antologie și prefață de Mihai Pop. Note bibliografice și indici de Nicolae Roșianu și Nicolae Iliescu, București, Editura Univers, 1983, p. 462—473.

[5] V. și *Le fait folklorique — acte de communication*, în ,,Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae'', tomus 19, 1970, p. 319—323 : ,,Tout acte folklorique est un fait de culture et tout fait de culture suppose un échange ; il est donc un acte de communication, étant donné que la société, réalité culturelle, est formée d'individus et de groupes qui communiquent entre eux, échangent leurs biens''.

[6] Cf. și *La poétique du conte populaire* (comunicare la al V-lea Congres al ISFNR, București, 1967), în ,,Semiotica'', II, 1970, nr. 2, p. 117—127 ; ,,Elle (gramatica poeziei — n. n.) signifiera dans notre domaine, sans doute, un pas décisif pour maîtriser la multitude du matériel avec lequel nous travaillons aujourd'hui. Elle conduira à une nouvelle systématisation et à une typologie structurale basée sur les modèles exprimés en formules. Mais, plus encore, réduisant les caractères essentiels du genre, de le comprendre dans sa totalité, non seulement par l'intuition de certains aspects, mais par la connaissance scientifique du système, de la logique qui gouverne ses représentations . . . La découverte des lois de la catégorie placera la recherche du conte au rang des investigations nomothétiques et la recherche du rapport signe — signification au rang des investigations sémiotiques''.

[7] V. și *The Educational Role of Folk Culture Language*, în ,,*Festschrift Mattias Zender. Studien zu Volksculture, Sprache und Landesgeschichte*, Bonn, Ludwig Röhrscheid Verlag, 1972, p. 823—828.

[8] Cf. I. M. Lotman, *Lekcii po strukturalnoj poetike*, Tartu, 1964, p. 122 ; v. și trad. rom., *Lecții de poetică structurală.* În românește de Radu Nicolau. Prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1970.

[9] V. și *Le fait folklorique— acte de communication, loc. cit.*, p. 323.

[10] Cf. *Stati po tipologii kultury*, Tartu, 1970, p. 36—37 ; v. și trad. rom. *Studii de tipologia culturii.* În românește de Radu Nicolau. Prefața de prof. univ. Mihai Pop, București, Editura Univers, 1974, p. 55—56 : ,,Unele culturi se consideră drept o anumită sumă de precedente, utilizări, texte, altele — drept un ansamblu de norme și reguli. În primul caz este judicios ceea ce există, în cel de al doilea caz — există ceea ce este judicios. [. . .] În calitate de principiu fundamental, cultura ținînd de primul tip propune obiceiul, cel de al doilea tip impune legea. Conștienți de caracterul convențional al acestor denumiri, o vom numi pe prima o «cultură a textelor», iar pe cea de a doua — o «cultură a gramaticilor»''.

[11] V., de asemenea, *Actes du premier Congrès International d'Ethnologie Européenne*, Paris, 1971, p. 43—62 ; să notăm aici că Mihai Pop a fost, între 1971 și 1983, președinte al, Societății Internaționale de Etnologie și Folclor, iar din 1983 este membru onorific al Comitetului executiv al Societății.

[12] V. și *Sărbătoarea Anului Nou și tradiția populară*, în ,,Magazin istoric'', anul XIII, nr. 1, 1979.

[13] V. și *A Roumanian Custom at Whisundite — The Căluș*, comunicare la Wenner — Gran Fundation for Anthropological Researche : „Cultural Frames and Reflections : Ritual, Drama and Spectacle'', august 27 — septembrie 5, 1977, 25 p. ; v., de asemenea, mai vechile *Considerații etnografice și medicale asupra călușului oltenesc*, în vol. *Despre medicina populară românească*, București, Editura Medicală, 1962, p. 213—223 ; *idem*, în vol. *Festivalul Călușului. Studii. Comunicări. Referate*, Slatina, Comitetul Județean pentru Cultură și Artă Olt, 1969.

[14] V. și *Le Mythe du Grand Voyage dans les chants de cérémonies funèbres roumains*, în vol. *To Honor Roman Jakobson*. Essays on Occasion of his Seventieth Birthday, Mouton, The Hague, 1967, vol. II, p. 1602—1609 ; de asemenea, *Modèles dans la structure sémantique des textes rituels roumains*, în „Actes du X-ème Congrès International de Linguists'', București, Editura Academiei R. S. R., 1970, vol. II, p. 667—668.

[15] V. și mai înainte, *La struttura della ballata rumena „Miorița''*, în „Uomo e cultura'', tom 3, 1970, nr. 5—6, p. 67—75 ; v. de asemenea, cap. *Miorița*, în Mihai Pop — Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, E. D. P., 1976, p. 320—329.

[16] V. și *Eléments communs et traits nationaux spécifiques de la poésie épique de la zone des Carpates*, în *VII-ème Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques*, Moskva, 1964 ; *Nationaler Charakter und historichen Schichtungen im Still der Volksmärchen*, Darmstadt, 1973 ; *Un thème akritique dans la poésie épique roumaine*, în *Actes du Premier Congrès International des Etudes Balkaniques*, Sofia, 1971.

[17] V. M. Pop, D. Pop, V. Ciobanu, *Poezia obiceiurilor*, în *Istoria literaturii române*, vol. I, *Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400—1780)*, București, Editura Academiei, 1964, p. 16—66 ; ediția a II-a, 1970.

[18] Tot în sensul valorificării tradițiilor folcloristicii maramureșene cităm : Ion Bîrlea, *Literatură populară din Maramureș*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Iordan Datcu, cu un cuvînt înainte de Mihai Pop, București, E. P. L., vol. I—II, 1968 ; Petre Lenghel-Izanu, *Poezii și povești populare din Maramureș*. Ediție îngrijită de Octav Păun. Prefață de Mihai Pop, București, Editura Minerva, 1985 etc.

[19] V., de ex., *Cercetările interdisciplinare și studiile de poetică și stilistică în teoria folcloristică a lui Ovid Densusianu*, în „Revista de etnografie și folclor'', tomul 11, 1966, nr. 5—6, p. 443—449 ; *Conceptul de cîntec popular la Constantin Brăiloiu, ibidem*, tomul 24, 1979, nr. 1, p. 5—10 ; Romulus Vuia, *Studii de etnografie și folclor*. Ediție îngrijită de Mihai Pop și Ioan Șerb, București, Editura Minerva, vol. I — 1975, vol. II — 1980.

[20] Profesor consultant la Facultatea de Filologie a Universității București ; membru al Comitetului Național Român pentru Studii Sud-Est Europene ; membru al Comisiei de Lingvistică Matematică de pe lîngă Academia R. S. R., membru al Comisiei de Folclor a Academiei R. S. R., membru în Comitetul Executiv al Asociației Române pentru Națiunile Unite etc.

[21] Laureat al premiului „Herder'' în 1975 ; membru al Academiei Americane de Științe Sociale ; membru corespondent al Societății Austriece de Antropologie ; membru în Comitetul executiv al Asociației Internaționale de Studii Semiotice ; membru în Comitetul Executiv al Centrului Internațional de Semiotică și Lingvistică de la Urbino, Italia etc.

[22] Marburg, R. F. G., 1973 ; Berkeley, S. U. A., 1974 ; Ann Arbor, S.U.A., 1975 ; Paris 10 Nanterre, Franța, 1978.

GEORGE BREAZUL ȘI FOLCLORISTICA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

Cu prilejul centenarului nașterii sale

GHEORGHE CIOBANU

Pentru a fixa locul și, mai ales, aportul lui G. Breazul la dezvoltarea folcloristicii muzicale românești, se impune să trecem în revistă succint diferitele păreri privitoare la această disciplină emise pînă prin anul 1920. În acest an, revista ,,Muzica" a lansat — după cum vom vedea — o anchetă, printre muzicienii mai de seamă ai timpului, privitoare la crearea unei culturi muzicale autohtone legate de folclor[1].

S-a arătat într-un studiu[2] cum s-a dezvoltat preocuparea pentru culegerea și publicarea a ceea ce se considera, pentru perioada anterioară anului 1900, a fi ,,folclor". Acele păreri, ca și concepția despre creația populară, erau caracterizate după cum urmează : nu s-a cules, ci s-a ales ; melodiile au fost supuse — uneori conștient — la modificări mai mari sau mai mici ; textele poetice au fost lăsate deoparte, așa cum au fost lăsate și melodiile de către culegătorii de poezie populară ; în culegere s-a acordat preferință creațiilor urbane, în primul rînd dansului ; indicarea originii nu a interesat, aceleași melodii putînd fi întîlnite — adesea fără nici cea mai mică deosebire — în diferite colecții ; culegerile s-au făcut, de regulă, în mediile în care trăiau alcătuitorii de colecții, adică în orașe.

Urmarea este că s-au emis unele păreri valabile, în primul rînd, pentru ceea ce auzeau și culegeau ei, dar nu și pentru ceea ce se va înțelege, mai apoi, prin folclor muzical.

Pentru N. Filimon[3], T. T. Burada[4] și redactorii revistei ,,Doina"[5]— și nu numai pentru aceștia — ,,folclorul" românesc era puternic influențat de muzica ,,orientală", pe cînd pentru episcopul Melchisedec[6], Gavriil Musicescu[7] și N. Idieru[8], această influență se datora lumii slave.

Părerile privitoare la influența muzicii orientale sînt valabile, indiscutabil, pentru creația urbană, dar în măsură cu totul neînsemnată pentru folclorul țărănesc.

În ceea ce privește influența slavă — cel puțin așa cum o vedeau Melchisedec și alții — nu are bază de susținere[9]. Au existat, desigur, schimburi cultural-muzicale de-a lungul secolelor, între români și vecinii lor slavi, dar acestea nu au dus la alterarea trăsăturilor proprii ale folclorului românesc sau al popoarelor slave vecine[10].

Nu s-ar putea susține, bineînțeles, că orașul nu ar fi cunoscut o creație autentic populară, dar nu aceasta era ascultată cu plăcere de orășeni și de culegătorii care trăiau la oraș, ci aceea a clasei stăpînitoare.

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 3, p. 223—230, București, 1987

Despre conviețuirea creațiilor urbane cu cele țărănești începuseră să-și dea seama oamenii încă pe la mijlocul secolului al XIX-lea. Astfel, Anton Pann afirmă — cu privire la originea creațiilor laice publicate de el — că

Pe lîngă cele sătene,
S-a pus și din orășene[11].

Distincția dintre aceste două categorii de creație era făcută și de N. Filimon, care afirma că muzica națională trebuie căutată în ,,muzica țăranului din toate părțile locuite de români[12]". De altfel, distincția dintre folclorul autentic și creația urbană rămîne neclară de pe la 1840 și pînă către al doilea război mondial, timp în care se caută continuu să se găsească termenii cei mai adecvați celor două categorii de creație.

Melodiile publicate în colecții — mai mari sau mai mici — sînt denumite, de pildă, ,,valahe", ,,naționale", ,,românești", ,,naționale românești", ,,populare", ,,populare românești" etc. Cercetarea colecțiilor respective dovedește că toate conțin un amestec de creații urbane, în ,,stil popular", ,,lăutărești" sau ,,în stil lăutăresc", că prea puține au origine țărănească.

Pentru colecțiile de poezii se foloseau, încă pe la 1840, termenii : ,,poporane", ,,popolare", mai rar ,,populare". Dar de pe la sfîrșitul decadei a opta începe să apară distincția între *popular*, ,,ceea ce este iubit de popor", și *poporan*, ,,ceea ce aparține poporului"[13]. Revista ,,Doina" continua, totuși, să vorbească de *cîntece naționale*, adică cele care ,,exprimă viața unui popor", și *populare*, ,,acelea care se popularizează într-o țară"[14]. Colecția de *Cîntece populare românești*, publicată de George Fotino către sfîrșitul secolului trecut, conține : *5 melodii de dans*, creații ,,lăutărești" sau ,,în stil lăutăresc", *4 romanțe* și *1 marș*[15], iar colecția din Valea Almăjului, publicată de Sabin V. Drăgoi în 1937, conține ,,melodii poporale"[16].

Această indecizie terminologică, părerile oscilante privitoare la originea creației populare, ca și faptul că influențele — de tot felul — asupra creațiilor urbane erau o realitate indiscutabilă, explică de ce George Enescu afirma, în 1912, că ,,Muzica românească este complexă, foarte întunecată, încă în fașe, e o compoziție din muzica arabă, slavă și ungară"[17].

Într-o scrisoare trimisă de G. Breazul revistei ,,Izvorașul" pe data de 3.X.1919, găsim următoarea apreciere făcută asupra colecțiilor apărute pînă atunci : ,,. . . muzica populară, culeasă și scrisă pînă acum, nu corespunde decît în neînsemnată parte — aproape defel — gîndului cultural de care sînteți călăuziți, și nici [. . .] nu confirmă sau aduce vreo dovadă de existența unei muzici caracteristic națională românească ; ba mai mult, tocmai din cauza nepriceperii de alegere, de culegere și de transcriere a acestei muzici, s-a dat naștere la îndoieli asupra existenței ei . . ."[18].

La scurt timp — mai precis în 1920 — C. Brăiloiu afirma și el : ,,Cît despre muzica populară în ea însăși s-a spus cu drept că aproape a rămas necunoscută, și într-adevăr, cercetările științifice care s-au făcut asupra ei sînt rare și incomplete"[19].

În 1924, G. Breazul subliniază și mai mult această realitate, scriind : ,,Culegători [. . .] nu am avut și nici muzicologi. Marii noștri maeștri de cor, Musicescu, Kiriac și Vidu au contribuit, în cea mai largă măsură, la deșteptarea, susținerea și sporirea interesului pentru cîntecul popular, dar de lucrări cu caracter științific, de culegeri și cercetări riguros științifice se pare a nu fi fost nici ei preocupați și, de fapt, nici nu ne-au dat"[20].

Curentul care a pătruns tot mai mult în arta popoarelor din centrul Europei în jurul lui 1900, și care cerea să se creeze și în muzică „ceva specific", a impus cercetarea creației muzicale populare. Specialiștii maghiari și-au dat seama că nu vor putea cunoaște ceea ce este specific în folclorul muzical decît comparîndu-l cu cel al popoarelor de alte naționalități din fostul imperiu austro-ungar. Așa se explică de ce Béla Bartók a cules circa 3500 de melodii populare românești din Banat și Transilvania, pe care le-a comparat cu folclorul muzical maghiar. Dar, pe de o parte, din cauza necunoașterii folclorului de pe o zonă mai largă, iar pe de altă parte și a angajării lui în lupta de făurire a unei culturi naționale maghiare, a emis o serie de păreri mai mult decît discutabile privitoare la folclorul românesc. Adăugate părerilor nefavorabile deja existente la noi, afirmațiile lui B. Bartók au contribuit la creșterea neîncrederii în originalitatea folclorului muzical românesc.

Formarea statului național român unitar în 1918 a pus și la noi problema unei culturi muzicale unitare. În aceste împrejurări, revista „Muzica" lansează, în 1920, un apel în care se cerea ca muzicienii să-și spună părerea cu privire la muzica românească în general, și mai ales asupra problemei dacă se crede sau nu că „muzica noastră populară ar putea servi la dezvoltarea unui gen muzical superior". Al. Zirra, M. Jora și C. Brăiloiu răspund afirmativ, în timp ce I. Nonna Otescu și Alfred Alessandrescu nu fac decît să repete părerile mai vechi ale lui G. Enescu.

În numărul următor al aceleiași reviste apare articolul lui G. Breazul : *Sufletul românesc în muzica populară românească*, în care găsim scris : „. . . incapacitatea sau sterilitatea muzicală a poporului nostru nu este acceptată nici chiar de vrăjmașii muzicii noastre populare ; ei nu contestă existența acesteia, ci-i neagă originalitatea"[21].

Poate pentru a-și lămuri mai bine aceste probleme — ca și altele, de altfel — se va fi hotărît G. Breazul să plece pentru studii la Berlin, unde era în floare pe atunci cunoscuta școală a *științei muzicii comparate*. A urmat cursurile de specializare ale universității din acest oraș între anii 1922 și 1924.

Întors în țară, G. Breazul se gîndește la fundamentarea unei științe a muzicii românești, în cadrul căreia vedea și rezolvarea problemelor originii, dezvoltării și rosturilor folclorului nostru muzical, pentru că el credea cu tărie că această creație populară s-a născut „odată cu poporul român", reprezentînd „expresia firii românești"[22].

De aici necesitatea cunoașterii istoriei folclorului nostru muzical, determinarea valențelor lui artistice și educative pe care le dorea puse atît la baza creației muzicale profesioniste, cît și a educației muzicale a „puiului de român". Pentru aceasta era nevoie însă de cîntece populare „așa cum se cîntă în popor", iar „nu simplificate, nici înflorite, nici adaptate, aranjate sau prelucrate"[23]. În colecțiile alcătuite pînă atunci nu se putea găsi — după cum am mai subliniat — o culegere de cîntece „care să poată fi folosită atît ca material pentru cercetarea științifică, cît și ca modele de creație muzicală românească pentru compozitori". Se impunea, deci, să se înceapă culegeri noi, făcute științific. Pentru aceasta era nevoie să se înființeze o Arhivă fonogramică, așa cum văzuse că exista la Berlin [24].

Tatonările la forurile oficiale nu au dus la rezultatul dorit, așa cum nu duseseră nici încercările lui D. G. Kiriac[25]. În această situație, începe G. Breazul lupta de atragere la ideile sale a oamenilor proeminenți de cultură de pe atunci, cum erau V. Pârvan, dr. N. Bagdasar, Perpessicius și alții. Tot în acest scop scrie el articolul *Pentru muzica românească*, care are darul să mobilizeze, pentru ideea enunțată, o serie de ziare și reviste din țară.

În urma acestei campanii, Ministerul Cultelor și Artelor hotărăște, prin rezoluția pusă la 15 martie 1927, pe un referat cerut lui G. Breazul, înființarea Arhivei fonogramice ,,printre cele dintîi, dacă nu chiar prima instituție de stat, consacrată melodiei populare naționale''[26], cum va scrie mai tîrziu.

Pentru îndepărtarea manifestărilor subiective ale culegătorului, G. Breazul recomandă folosirea ,,metodei fonografice'', îngrijindu-se de procurarea fonografelor și a cilindrilor de ceară necesari. De asemenea, redactează broșura *Îndrumări pentru culegerea de folclor muzical cu ajutorul fonografului*, pe care o pune la îndemîna celor ce au acceptat colaborarea, la începutul anului 1928. Tot aici recomandă redactarea unui ,,jurnal'' al fiecărei piese înregistrate, în care trebuia să se consemneze: numărul de înregistrare, data și locul culegerii, date privitoare la interpret, gen, titlu, text, o atenție deosebită acordîndu-se ,,modului de exprimare a cuvintelor'', ,,particularităților dialectale'', precum și diferitelor observații privitoare la ,,maniera de a cînta, gesturile executanților'' etc.[27].

Încetarea acordării, în 1932, a oricărei subvenții pentru Arhiva fonogramică a împiedicat pe G. Breazul să-și dezvolte metoda de culegere inițiată. Strîngerea materialului folcloric nu a încetat, totuși. Concomitent cu acțiunea de culegere a melodiilor, G. Breazul își îndreaptă atenția spre făurirea unor instrumente de cercetare științifică a culturii muzicale românești, în general, din care făcea parte integrantă — după concepția sa — și folclorul muzical. Din rîndul acestor instrumente de lucru fac parte: a) *strîngerea datelor și a mențiunilor privitoare la cultura muzicală de pe teritoriul României* din timpurile vechi și pînă în anul în care strînge aceste date; b) *depistarea*, în publicații și manuscrise, a unor melodii românești. Toate acestea au fost incluse în monumentala sa lucrare: *Patrium Carmen*, pe care un neinițiat în problemele folclorului muzical o socotea ,,abia o colecție de fișe''[28]; c) *strîngerea jucăriilor și a instrumentelor muzicale aflate în practica poporului român*. Prin aceasta avea în vedere începerea unor cercetări tonometrice care să ducă la stabilirea raporturilor sonore preferate de poporul român; d) *alcătuirea unei biblioteci de specialitate* care să stea la îndemîna cercetătorilor.

G. Breazul a fost preocupat, de asemenea, încă de la început, de *fundamentarea unei pedagogii muzicale moderne românești* bazate pe folclorul nostru muzical. Amintim minunatele manuale școlare — alcătuite de el pentru clasele I—IV secundare și primare — care s-au bucurat de o excepțională primire în țară, ca și în străinătate.

Toate acestea îl vor ajuta să înțeleagă mai bine creația muzicală a poporului român, ca și necesitatea punerii acesteia la baza culturii moderne românești.

Ca aport personal — în afara înființării primei Arhive fonogramice — la dezvoltarea folcloristicii muzicale românești, amintim :

1. Ne oferă *prima explicație sociologică* a unei probleme socotite, de obicei, ca aparținînd domeniului strict muzical. Este vorba de diferența netă existentă din punct de vedere ritmic, melodic, ornamental al ambitusului și agogicii — între melodiile interpretate pe de o parte de individ, iar pe de altă parte de grup[29].

2. Abordează, pentru prima dată la noi, *problema influențelor și prelucrărilor* care preocupă, în prezent, pe unii muzicologi și etnomuzicologi[30]. G. Breazul admite atît influențele, cît și prelucrările din creația cultă sau a altor popoare, dar susține — lucru ce s-a verificat — că acestea nu duc, în nici o parte, la alterarea structurii creației populare, deoarece poporul nu primește decît ceea ce se potrivește firii sale, sau modifică și adaptează structurii creației sale populare ceea ce era, parțial, acceptabil[31].

3. Unii specialiști au emis părerea că, datorită „naturii umane” și „fondului comun” de sunete[32], n-ar fi posibil să se determine trăsăturile caracteristice ale muzicii unui popor. Părerea lui G. Breazul este alta. El scrie : „Substratul comun de viață sufletească a omului de pretutindeni și de totdeauna, ca și caracterul omogen al muzicii populare în general, poate să ne descopere elemente asemănătoare sau chiar identice, ce se găsesc în muzica tuturor popoarelor, și cu atît mai mult în muzica popoarelor pe care istoria le arată sub dependența acelorași condițiuni de soartă sau de cultură” [33]. Aceasta nu înseamnă însă că se poate nega originalitatea folclorului diferitelor popoare, deoarece, „dacă în diferența dintre individ și grup social se descoperă criteriul care poate deosebi cîntecul individual și subiectiv [...] de cel al grupului [...][34], dacă în sînul aceluiași popor românesc se definesc particularități regionale, cu atît mai mult trebuie să admitem diferența de la națiune la națiune [...], popoarele formîndu-și *idiome muzicale naționale*, folclorul muzical al fiecărei națiuni” [35].

Cercetările comparate, întreprinse mai apoi, au dus la constatarea că, într-adevăr, modul de organizare a ritmului și a melodiei diferă clar de la popor la popor, ritmul fiind strîns legat de structura sistemului de versificație care-și are originea în posibilitățile fonetice și gramaticale ale limbii fiecărui popor[36].

4. Descoperă existența *formulelor melodice și ritmice* în folclor, care reprezintă „mijloace de recunoaștere, de comunicare și înțelegere a obștei românești”[37].

Muzicologii din trecut — și chiar mulți dintre cei de astăzi — pun accentul, în studiile lor, mai ales pe elementele muzicii (sunete și intervale). Cercetările de psihologie muzicală au ajuns însă la concluzia că nu interesează, în arta muzicală, elementele izolate, ci *ansamblurile organizate*, deoarece numai acestea fac parte din „experiența istorică” atît a auditoriului obișnuit, cît și a creatorului[38].

Importanța formulelor, ca și vechimea lor, de altfel, este mai mare decît se bănuiește, deoarece numai pe baza lor se pot distinge între ele ehurile bizantine, ca și „tonurile” gregoriene. Datorită existenței acestora, s-a ajuns la o nouă concepţie asupra modurilor, acordîndu-li-se un sens ,,mult mai larg, mult mai cuprinzător, însemnînd mai ales elementele structurale, motivele melodice şi ritmice constitutive''[39].

5. *Determină originea şi vechimea unor scări muzicale din cîntecul popular românesc.* S-a susţinut — şi se mai susţine încă — originea bisericească medievală a acestor moduri, bizantină sau gregoriană, dacă nu chiar grecească antică. Mulţi cred că singură *pentatonia* ar aparţine primei faze de evoluţie a muzicii, afirmîndu-se că ar fi de origine chineză sau central-asiatică, fiind adusă în Europa de turci[40] sau chiar de maghiari[41]. Dar urmărirea dezvoltării acesteia prin apariţia sunetelor de umplere (a pienilor) duce la concluzia că provine, la rîndul ei, din scări mai simple, *prepentatonice*. Aceasta l-a determinat pe G. Breazul să afirme că ,,heptatonia, întîlnită în folclorul muzical românesc, nu este de provenienţă creştină, ci este precreştină, aşa cum precreştine sînt oligocordiile prepentatonice şi pentatonice''[42].

6. Reţinînd afirmaţia lui Hermann von Helmholtz că, teoretic, există o a şasea scară pentatonică anhemitonică — pe care el însă n-o găsise în practica muzicală — G. Breazul a demonstrat existenţa, în folclorul românesc, a unui *al doilea sistem pentatonic anhemitonic*[43].

S-a demonstrat, în felul acesta, că există 10 scări pentatonice anhemitonice, şi nu numai 5, după cum se afirmă de obicei. Interesant este faptul că acest al doilea sistem pentatonic a fost găsit, pînă acum, doar în folclorul românesc, în patru din cele 5 forme ale sale, ceea ce ne duce cu gîndul că ar putea fi moştenire din muzica geto-tracă.

7. Pentru *demonstrarea vechimii folclorului muzical românesc* G. Breazul a confruntat — după ce s-a documentat asupra a ceea ce afirmau vechii greci cu privire la muzica şi muzicalitatea tracilor — folclorul românesc cu cel al popoarelor sud-dunărene, ajungînd la concluzia că originea colindelor, a cîntecelor rituale şi a celor ce însoţesc diferitele obiceiuri practicate de popor pînă în vremea din urmă trebuie căutată în ,,acea muzică orgiastică din cultul lui Dionisos şi al lui Bachus, muzica Saturnaliilor, a Brumaliilor şi a Rozaliilor, a practicilor magice...''[44]. S-a izbit însă de lipsa melodiilor vechi notate. Aşa stînd lucrurile, el recurge la ,,materialul sonor din care este alcătuit melosul popular''[45]. După ce discută problema sistemelor modale prepentatonice, pentatonice şi heptatonice, ajungînd la concluzia că sînt precreştine şi că provin de la populaţia băştinaşă, conchide că ,,cel puţin în latura sistemului muzical diatonic precreştin, muzica tracică şi cea românească se verifică reciproc''[46]. Nu se poate nega cu totul, bineînţeles, contribuţia coloniştilor romani la naşterea muzicii româneşti, cu atît mai mult cu cît terminologia muzicală de bază este, în mare majoritate, de origine latină; dar nici nu se poate trece cu vederea faptul că numeroase obiceiuri însoţite de muzică sînt comune românilor şi popoarelor balcanice. Trebuie să reţinem, totuşi, constatarea că fondul de melodii prepentatonice şi pentatonice este mult mai bogat — din cîte cunoaştem pînă acum — în folclorul românesc decît în cel al popoarelor sud-dunărene, ca şi al popoarelor romanice. Deocamdată, cercetările nu pot explica clar acest fenomen, dar meritul lui G. Breazul în punerea problemei este indiscutabil.

Am subliniat meritele incontestabile ale lui G. Breazul întrucît — — nu fără intenţii răuvoitoare — s-a căutat permanent micşorarea acestora. Pentru cei ce se ocupă cu cercetarea laturii muzicale a folclorului românesc, drumul desţelenit de G. Breazul reprezintă o cale pe care pot merge — cu rezultate deosebite — mulţi pasionaţi ai culturii populare româneşti. Indiscutabil, prin problemele pe care le-a abordat — cele mai multe pentru prima dată la noi — el se încadrează în rîndul celor mai de seamă etnomuzicologi români, în sensul actual al termenului.

NOTE

[1] ,,Muzica''. Revistă lunară, Timişoara, II (1920), nr. 3, p. 97.

[2] Gh. Ciobanu, *Culegerea şi publicarea folclorului muzical român.* Contribuţii la istoria folcloristicii româneşti, în RFF, 10 (1965), nr. 6, p. 582.

[3] *Lăutarii şi compoziţiunile lor,* în ,,Buciumul'', Bucureşti, 2(1964), nr. 311. Reprodus în G. Breazul, *Patrium Carmen.* Contribuţii la studiul muzicii româneşti. (,,Melos''. Culegere de studii muzicale, scoasă de G. Breazul, I), Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1941, p. 296.

[4] *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor muzicale,* în ,,Almanah muzical'', 3 (1877), p. 42—104. Republicat în idem, *Opere,* I. Îngrijitor de ediţie : Viorel Cosma, Bucureşti, Editura Muzicală, 1974, p. 137.

[5] Foaie muzicală şi literară, Bucureşti, 1 (1884), nr. 1, p. 1 şi nr. 3, p. 1.

[6] *Memoriu pentru cîntările bisericeşti în România,* în BOR, 6 (1882), nr. 1, apud G. Breazul, *Patrium Carmen . ., op. cit.,* p. 52—53.

[7] Paul Mihail, *Viaţa şi opera lui G. Musicescu oglindită în scrisorile anilor 1871— 1899.* Partea a II-a, în ,,Studii muzicologice'', 4, Uniunea Compozitorilor din R. P. R., 1957, p. 116.

[8] *Istoria artelor frumoase* (Arhitectura. Sculptura. Pictura. Muzica. Din toate timpurile şi din toate ţările, inclusiv România), Bucureşti, Tipografia Gutemberg, J. Göbl, 1898, p. 242.

[9] Vezi Gh. Ciobanu, *Originea Canonului Stîlpărilor alcătuit de dascălul Sărban,* în *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* Bucureşti, Editura Muzicală, 1974, p. 307—316 ; idem, *Manuscrisele muzicale de la Putna şi problema raporturilor muzicale româno-bulgare în perioada medievală,* în *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* II, Bucureşti, 1979, p. 301—322.

[10] Idem, *Les traits caractéristiques de la musique folklorique et de culte roumaine et certaines aspects de ses rapports avec la musique slave,* în ,,Muzica'', 22 (1978), nr. 12, p. 44—47.

[11] *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului,* Bucureşti, 1850. În tipografia sa. Broşura 1. Copertă.

[12] *Opere,* II. Ediţie, glosar şi bibliografie de George Baiculescu. Cu o introducere de George Ivaşcu (,,Clasicii români''). Bucureşti, ESPLA, p. 356.

[13] B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrîni,* II, Bucureşti, 1879, p. XXII.

[14] Vol. 1 (1884), nr. 21, p. 1.

[15] *Cîntece populare române.* Arangiate pentru vióră de . . ., Caietul I— II, Bucureşti, Const. Gebauer, f. a.

[16] Sabin V. Drăgoi, *122 melodii populare* din judeţul Caraş, îndeosebi din Valea Almăjului. Culese şi notate de . . ., Bucureşti, ,,Cartea Românească'' (Din Colecţiile ,,Arhivei Fonogramice'' a Ministerului Cultelor şi Artelor''). Extras din *Omagiu lui Constantin Kiriţescu,* Bucureşti, Cartea Românească, 1937, p. 814—880.

[17] I. Borgovan, *La Gheorghe Enescu,* în ,,Luceafărul'', Sibiu, 11 (1912), nr. 5, p. 287.

[18] Vezi G. Breazul, *Patrium Carmen . . ., op. cit.,* p. 427.

[19] În ,,*Muzica''.* Revistă pentru cultura muzicală, Timişoara, 2 (1920), nr. 3, p. 117.

[20] G. Breazul, *Pentru muzica populară,* în ,,Ideea europeană''. Socială, critică, artistică şi literară (Continuă ,,Noua revistă română''), Bucureşti, 6 (1924), nr. 147, de duminică, 15—22 iunie, p. 2. Republicat în idem, *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. V, Bucureşti, 1981, p. 135.

[21] În ,,Muzica'', 2 (1920), nr. 4—5 (februarie — martie), p. 135. Republicat în idem, *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. II, p. 348.

[22] Idem, *Patrium Carmen . .,* p. 92.

[23] Idem, *O arhivă fonogramică,* în ,,Muzica'', 6 (1925), nr. 1, p. 10.

[24] Idem, *Contribuţii ştiinţifice în studiul muzicii româneşti,* în ,,Acţiunea'' din 19 ianuarie 1941. Republicat în G. Breazul, *Pagini . . .,* V, p. 369.

[25] D. G. Kiriac, *Pagini de corespondenţă.* Ediţie îngrijită, prefaţată şi adnotată de Titus Moisescu.

[26] G. Breazul, *Patrium Carmen . . .*, p. 480.

[27] Idem, *ibidem*, p. 492.

[28] O. Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică Română, București, 1974, p. 511.

[29] Tr. Herseni (recenzie la) : G. Breazul, *Carte de cîntece* pentru clasa a IV-a secundară ..., în vol. *Recenzii. Aprecieri critice, Scrisori*. Craiova, Scrisul Românesc, f. a., p. 11. (Materialul a fost publicat în ,,Azi'' (București), aprilie 1934, p. 1055—1057.)

[30] Vezi G. Breazul, *Patrium Carmen . . .*, p. 318—329 ; 445—465.

[31] Idem, *ibidem*, p. 91—92, 101.

[32] Walter Wiora, *Älter als die Pentatonik*, în vol. *Studia memoriae Bélae Bartók sacra*, Budapesta, 1956, p. 189.

[33] G. Breazul, *Patrium Carmen*, p. 90.

[34] *Ibidem*, p. 91.

[35] *Ibidem*, p. 92.

[36] Vezi Gh. Ciobanu, *Raportul structural dintre vers și melodie în Cîntecul popular românesc*, în idem, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie* (I), București, 1974, p. 14—33.

[37] G. Breazul, *Patrium Carmen*, p. 96—98.

[38] Vezi Robert Francès, *Psychologie musicale*, în : *Encyclopédie de la musique*, tome III, Paris, Fasquelle, 1962, p. 513.

[39] G. Breazul, *muzica primelor veacuri ale creștinismului*, în ,,Raze de lumină'', 6 (1934), nr. 5, p. 437.

[40] Szabolcsi Bence, *A melodie története* (traducere în limba română la Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice), p. 132—133, nr. 24 ; E. Borel, *La musique turque*, în N. Dufoureq, *La musique des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1946, p. 436.

[41] Szabolcsi Bence, *op. cit.*, p. 125 ; Z. Kodaly, *Die ungarische Volksmusik*, Budapest, Corvina, 1956, p. 57—59 ; Béla Bartók, *La musique populaires des Hongrois et des peuples voisins*, Budapest, 1937, p. 2.

[42] G. Breazul, *Istoria muzicii românești* (Ministerul Culturii, Conservatorul ,,Ciprian Porumbescu''), Tipografia și Litografia Învățămîntului, 1956, p. 27.

[43] Vezi G. Breazul, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în ,,Studii de muzicologie'', vol. I, București, Editura Muzicală, 1965, p. 29—32.

[44] Idem, *Istoria muzicii românești . . .*, p. 10.

[45] *Ibidem*, p. 21.

[46] *Ibidem*, p. 27.

GEORGE BREAZUL ET LES ÉTUDES SUR LE FOLKLORE MUSICAL ROUMAIN

Résumé

Dans la première partie, l'auteur de cette étude passe en revue, d'une manière succinte, les différents points de vue formulés jusqu'en 1920 au sujet du folklore musical roumain. Par la suite, l'étude souligne la contribution de George Breazul à la fondation d'une science de la musique roumaine, à la constitution des archives phonographiques de folklore, à l'élaboration d'instruction pour l'enregistrement des chants populaires à l'aide du phonographe et à la création de la pédagogie musicale roumaine. Enfin l'étude regroupe d'autres opinions novatrices de George Breazul, l'un des plus importants ethno-musicologues roumains.

EMANOIL BUCUȚA
ȘI „ȘCOALA SOCIOLOGICĂ DE LA BUCUREȘTI"

IORDAN DATCU

Oricît ar părea de paradoxal, pregătirea etnografică a lui Emanoil Bucuța a fost mai constant și mai ferm recunoscută de către critica literară a vremii, care a găsit și cele mai fericite formule pentru a sublinia meritele în acest domeniu ale scriitorului. G. Călinescu, examinînd proza scriitorului, observa : „În proză Emanoil Bucuța e un etnograf și un anticar. Omul general nu-l oprește, dar nimic din viața socială nu-i scapă. El își duce personajele în fața locului, le inventariază costumele și uneltele, le studiază arta și industria și-i pune să-și repete pitorescul etnic în vaste diorame, în care individul se pierde, ca o păpușe de porțelan somptuos costumată"[1]. Căutînd nota definitorie a scriitorului, Șerban Cioculescu scria în anul 1946 : „Unirea vocației psihologice cu pasiunea drumeției a făurit din Emanoil Bucuța un etnograf de clasă superioară, pe o treaptă cu N. Iorga și Mihail Sadoveanu. Tipul omenesc, în mediul lui firesc, găsea într-însul un expert, dar nu dintre acei cunoscători profesionali pînă la urmă blazați, ci din numărul rar al entuziaștilor". Același critic literar încerca și o delimitare a lui Em. Bucuța față de cercetătorii „școlii sociologice de la București" : „Bucuța avea evlavia colecționarului de icoane, bucuros să colinde satul din casă în casă, nu spre a ancheta verbal, după metodele școalei sociologice a prof. D. Gusti, care și l-a anexat cîndva cercetărilor ei monografice, ci cu coada ochiului, învățată a prinde cît mai multe în spațiul îngust al cîmpului vizual. Ca autentic etnograf, iubea țărănimea, pentru stilul ei aristocratic, pentru dîrzenia tradițiilor ei, pentru scumpetea la vorbă, care conferă bătrînilor, mai ales, prestigiul înțelepților antici". În fine, Ș. Cioculescu subliniază că Em. Bucuța n-a fost doar un exeget al culturii populare românești, ci și un apărător al ei. Pornind de la o oarecare asemănare somatică a lui Bucuța cu G. Clemenceau (poreclit Tigrul), Ș. Cioculescu vedea în scriitorul român, „*mutatis mutandis*, un tigru domesticit care a păzit cu credință de cîine ciobănesc comorile noastre etnografice disprețuite și frumusețile zărilor românești"[2].

Ov. S. Crohmălniceanu relevă, de asemenea, componenta etnografică a prozei lui Em. Bucuța : „Literatura lui Emanoil Bucuța [...] iese din frecventarea pasionată a unor universuri izbitoare prin particularismul lor etnografic. Autorul a publicat chiar studii cu acest caracter (*Românii dintre Vidin și Timoc*, 1923) și s-a arătat mereu interesat, ca N. Iorga, de pitorescul diferitelor regiuni ale țării și oamenilor ei, de obiceiurile și tradițiile lor culturale (*Crescătorul de șoimi*, 1928 ; *Pietre de vad*, 4 vol., 1935*—1941)"[3]. Caracteristica prozei naturiste a lui Em. Bucuța este dată de pregătirea etnografică a autorului, spunea Perpessicius : „Ceea

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 3, p. 231—241, București, 1987

ce aduce nou Emanoil Bucuţa în această poezie a naturii este că ea pleacă de la o cunoaştere ştiinţifică, etnografică'', ficţiunile sale fiind ,,totdeauna fundate pe o întinsă cultură etnografică''[4].

Nu s-a scris însă pînă acum un studiu, fie şi mai modest ca dimensiuni, despre Emanoil Bucuţa folclorist şi etnograf, despre locul său în cadrul ,,şcolii sociologice de la Bucureşti''. Evident, am întîlnit, în lucrări ale unor specialişti, scurte referiri, aprecieri laconice, unele evocări fragmentare, simple citări ale unor contribuţii ale sale—le vom aminti şi noi—, dar toate aceste aprecieri răzleţe nu pot ţine locul studiului ce-l merită Emanoil Bucuţa şi pentru această componentă a operei şi conformaţiei sale ştiinţifice. Un asemenea studiu infirmă viziunea restrictivă a unui folclorist, care într-o lucrare de sinteză a sa spunea următoarele despre Em. Bucuţa : ,,Scriitorul a fost în unele ceasuri şi etnograf''[5]. Folcloristul la care ne referim se opreşte, în cartea sa, doar la o lucrare a lui Em. Bucuţa, *Românii dintre Vidin şi Timoc*, pe care, de altfel, o laudă. Alţi autori de sinteze, folclorişti[6] şi etnografi[7], îl ignoră cu totul pe Em. Bucuţa. Chiar dacă ar fi scris doar cartea amintită, Em. Bucuţa tot ar fi meritat o atenţie mai mare din partea criticii de specialitate de astăzi, el fiind unul dintre cercetătorii noştri avizaţi care s-au aplecat asupra vieţii românilor din sudul Dunării, merit care i-a fost recunoscut de către Lucian Blaga la apariţia amintitului studiu. Lucian Blaga a fost cu deosebire impresionat citind cartea lui Em. Bucuţa, de puterea de rezistenţă a românilor sud-dunăreni : ,,Înconjuraţi de o masă etnică străină, izbiţi metodic de toate încercările de deznaţionalizare ale unui stat, care era puţin şi al lor, ei au rezistat totuşi, şi aceasta nu fiindcă ar fi avut conducători intelectuali, care să le fi îndreptat conştiinţa, ci prin propria putere subconştientă''. L. Blaga remarcă paginile scrise de Em. Bucuţa despre unul dintre eroii acestor români, care s-a ,,străduit să trezească un cuget aprins'' semenilor săi, un misionar ,,a cărui soartă se aseamănă aşa de mult cu cea a lui Şincai''[8].

Între ,,vastele resurse'' ale scriitorului (remarcate de Perpessicius) intra deci, bine fundamentată, componenta etnografică, sociologică. Autorul avea în acest domeniu o pregătire solidă, dobîndită pe calea studiului dar şi nemijlocit, prin observarea directă şi sistematică a fenomenului popular (n-a fost deci vorba — mai este nevoie s-o spunem ? — doar de ,,unele ceasuri'' consacrate acestui domeniu). În timpul studiilor în Germania (26 septembrie 1912—25 iulie 1913) a audiat cursul antropologului şi etnologului austriac Felix von Luschan (1854—1925). Tot acum, probabil, în timpul studiilor la Berlin, va fi cunoscut opera lui Friedrich Ratzel (1844—1904), *Deutschland. Einführung in die Heimatkunde*, fiindcă o carte similară cu aceasta vroia să scrie Em. Bucuţa despre români. Funcţiile pe care le-a îndeplinit, revenit în ţară, l-au pus în contact cu viaţa poporului român. În 1918 (31 iulie) a intrat în secţia culturală a Institutului Social Român, institutul despre care avea să scrie, între altele : ,,Problema culturii, atît a celei creatoare, cît şi a celei populare, a adunat în jurul ei cele mai bune puteri pe care le avea institutul''[9]. Publicaţia institutului, *Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială* (care a început să apară în anul 1919), l-a avut redactor pe Emanoil Bucuţa, care a răspuns de apariţia a treisprezece tomuri ale ei. Şi tot la acest capitol se cuvine să fie subliniat faptul că propria sa revistă, *Boabe de grîu* (1930—1935), a fost într-o măsură apreciabilă o publicație deschisă etnografiei și folcloristicii, în paginile ei publicînd specialiști de talia lui C. Brăiloiu[10], G.Breazul[11], Tr. Herseni[12], H. H. Stahl[13], Ion Chelcea[14].

În multe alte feluri Em. Bucuța s-a manifestat ca un cercetător și prețuitor al culturii populare. A descoperit și a adus la Muzeul Satului din București o casă din comuna Stănești, Muscel. Iată propria sa mărturie : „Mi-aduc aminte că am luat și eu o casă, cu prispă, cu scară acoperită, de pe Rîul Doamnei din Muscel, de unde începe, dintre livezi de pruni, drumul la munte"[15]. El, care era la curent cu realizările muzeistice, în domeniul etnografic, din Italia, Germania și țările nordice (văzuse muzeul Skansen din Suedia), a sprijinit o serie de muzee din țară, în primul rînd Muzeul Etnografic al Ardealului : „Am luat parte — scrie Em. Bucuța — prin întîmplarea însărcinărilor oficiale, la trei din lucrările lui de căpetenie. Cea de a treia tocmai aceasta, Muzeul în aer liber . . Întîia a fost lupta pentru un local propriu. La început muzeul, sau mai bine zis ceea ce avea să fie Muzeul de mai tîrziu, se găsea adăpostit în vreo două săli ale școalei de arte și meserii din Cluj"[16]. Cealaltă contribuție a sa, în relația cu muzeul amintit, a fost orînduirea și predarea colecției etnografice a lui G. Murgoci, „inegală ca valoare științifică, dar variată și autobiografică". De asemenea, ca unul care a fost amestecat în luptele ce s-au dat pentru obținerea terenului pentru amplasarea muzeului în aer liber de la Hoia, Bucuța căuta, de fiecare dată cînd mergea la Cluj, muzeul din hotarul Mănășturului, pe care-l socotea „prin locurile acestea ca un simbol și ca o chezășie". Tot în contextul colaborării sale cu instituțiile de cultură din Cluj, amintim că a răspîndit între românii dintre Vidin și Timoc un chestionar despre *cal*, elaborat de Muzeul Limbii Române.

Colaborarea lui Em. Bucuța cu „școala sociologică de la București" a avut loc în mai multe domenii de manifestare ale acesteia. Pentru a le cunoaște trebuie să apelăm la publicistica lui Em. Bucuța din *Pietre de vad* (cele patru tomuri care pot fi socotite cu toată îndreptățirea și operă de etnograf) și la notele și recenziile sale din revista pe care a condus-o, „*Boabe de grîu*". *Pietrele de vad* cuprind elevate relatării de călătorie ale drumețului împătimit, eseuri, recenzii, toate utile celui care dorește să prezinte ansamblul activității etnografice a lui Bucuța. Publicistica aceasta, prin multiplele ei daruri conferite de puterea de observație a autorului și de stilul său artistic, a pus cumva în umbră opera literară propriuzisă a scriitorului, adică romanele și nuvelele. Cel care a prevăzut trăinicia operei de cronicar al epocii a lui Em. Bucuța a fost Camil Petrescu : „a fost cel mai mare nomad cultural pe care l-am avut, drumeț, cum își spunea el, neobosit și de o capacitate de a vedea amănunte și de a desluși înțelesuri, pe dedesubt, cum puțini oameni de cultură au izbutit la noi. Opera de cronicar al epocii, de ostenitor pentru faptul de cultură va apărea abia mai tîrziu în marea ei valoare documentară. Mai ales că scriitorul a fost unul din cei mai iscusiți meșteri ai cuvîntului, cu fraza voit densă, cu sucitura peniței plină de subtilitate"[17]. Desigur, Em. Bucuța nu publică în volumele sale monografii de dimensiunile acelora ce s-au scris despre localitățile Drăguș, Clopotiva, Nerej, dar proporțiile restrînse ale însemnărilor sale etnografice și caracterul lor „publicistic" nu trebuie să deruteze, pentru că, așa cum a observat Dumitru Micu, pentru Em. Bucuța „speciile literare și publicistice nu au limite. Relatarea savantă se conjugă cu inflexia poematică, raportul saturat de cifre suportă infuzii de lirism, reconstituirii erudite i se încorporează amintiri. Cînd titlul unui text oarecare anunță un reportaj, fiți siguri că veți găsi în el, difuză, și materia unui studiu"[18]. Iată deci argumente temeinice ca, propunîndu-ne să examinăm opera de etnograf a lui Bucuța, să punem la contribuție această complexă și atît de original conformată publicistică.

Amintim în primul rînd participarea sa la campanii ale monografiilor sociologice, chiar dacă nu ca membru stabil al echipelor. Cu privire la participarea sa la această formă de cercetare avem o prețioasă mărturie a lui H. H. Stahl, care-și amintește că Em. Bucuța a venit „în ultimele zile" la campania de la Rușețu – Brăila (1926) și a găsit o definiție pregnantă a specificului acestei localități, „spunînd că Rușețul nu este un «sat» ci o «dejugătoare»", în sensul că era o localitate nouă, fără tradiție. H. H. Stahl aduce și valoroase detalii privind modul cum Em. Bucuța, „prețuit colaborator" al monografiștilor, care a urmărit „atent întreaga . . muncă" a lor, călătorea și făcea aprecieri asupra celor observate : „Bucuța era un fermecător tovarăș de drum, comentator a tot ce vedea, povestindu-le cu marea măiestrie pe care o dovedește și în scrisul său, cu stilul său atît de perfect, uneori enigmatic, dar tulburător de sugestiv". H. H. Stahl notează, totodată, că Em. Bucuța avea un generos și adînc crez cultural : „trebuie să fii « pescar de oameni », adică nu egoistul care lucrează pentru sine, ci dascălul a cît mai multora, spre cele ce se cuvin, ca știință și ca omenie"[19].

Exceptînd rîndurile lui H. H. Stahl, pe care le-am citat, se mai găsesc puține alte mărturii privind participarea lui Em. Bucuța la campaniile monografiilor sociologice. În schimb, relații mai bogate ne stau la îndemînă cu privire la participarea sa la „campaniile de muncă obștească", la acțiunile culturale ale echipelor studențești, organizate și conduse de Seminarul de sociologie al Universității din București și apoi de către Fundația culturală, din momentul (1934), cînd la conducerea ei a venit ca director general D. Gusti. Em. Bucuța s-a aflat între acei „colaboratori destoinici"[20] (H. H. Stahl, O. Neamțu, Gh. Focșa ș.a.) care l-au sprijinit pe D. Gusti în organizarea și coordonarea activității echipelor studențești. Informații privind participarea sa la această însuflețită activitate a tineretului universitar al epocii aflăm cu deosebire de la Bucuța însuși : „Prin expedițiile lor de fiecare zi, în gospodării sau pe ogoare, pe la stîne sau la joagăre, la clăci sau la nunți, m-am găsit și eu de atîtea ori amestecat, de la Runcul oltean pînă la Cornova basarabeană și de la Drăgușul Făgărașului pînă la Șanțul de la granița Năsăudului, pe unde neamul trăiește curat și vioi ca Someșul Repede, căruia îi dă drumul de la izvoare ca să curgă în lume"[21]. Altă dată, în cadențele prozei odobesciene, evocă participarea sa la cercetările întreprinse de echipele studențești la Drăguș, localitatea pentru care Em. Bucuța a vădit un statornic interes, ea fiind aceea care născuse un fiu de seamă, Ion Codru Drăgușanu, și tot ea fiind depozitara unei străvechi și originale culturi populare. „Am fost și eu — notează Em. Bucuța — cu acele echipe studențești în Drăguș, ca în multe alte părți . . . Am fost și eu cu driganele, cu bivolițele, la culesul grîului din luncă și cu oamenii cari azvîrl grăbiți snopii în car, pentru că amenință ploaia cu apă multă a unei zile de vară, am stat nu o dată de vorbă. Pe Valea Sîmbetei am mers de nenumărate ori. La claca de tors a femeilor am intrat şi eu, purtînd într-o mînă lămpaşul"[22].

Satele studiate de echipele de monografi sociologi şi de echipele studenţeşti de cercetare şi de acţiune social-culturală au fost scoase din anonimat, au dobîndit, spune Em. Bucuţa, o nouă valoare. Aşa s-a întîmplat cu Drăguşul care, intrat în atenţia cercetării etnografice, a devenit ,,valoare demografică, istorică, economică şi socială, care s-a desfăcut de ogorul de sub munte unde era înfipt de secole, şi circulă stîrnind nedumeriri şi însufleţire, cu o putere de simbol"[23]. Într-adevăr, localităţile cercetate şi-au revelat personalitatea nu doar faţă de cercetătorii români, ci şi faţă de unii specialişti străini, investigaţiile ,,şcolii sociologice de la Bucureşti" stîrnind, după cum se ştie, un legitim interes între specialişti de peste hotare. Astfel, notează Em. Bucuţa, la acţiunile culturale ale echipelor studenţeşti în localitatea gorjeană Runcu a asistat un grup de 19 studenţi germani din Leipzig, conduşi de prof. Helmuth Klocke. Aşa s-a făcut că localitatea amintită devenise atunci, ,,pentru întîia oară în istorie, un centru academic european"[24].

Se ştie că cercetarea sociologică urmărea, conform planului elaborat de D. Gusti[25], cunoaşterea condiţiilor specifice ale culturii rurale, a formelor culturii populare, a ştiinţelor populare, a tehnicilor populare, a filozofiei, a dreptului, a formelor de viaţă colectivă, a subunităţilor sociale. Ţelul acestei cercetări era să surprindă fenomenul popular în toată complexitatea lui, în legătura inextricabilă dintre componentele lui. De aceea ,,şcoala sociologică de la Bucureşti" şi-a făurit un sistem de cercetare şi metode de investigaţie adecvate. Em. Bucuţa se numără între aceia care au dat una dintre cele mai plastice definiţii ale metodei de cercetare a vestitei şcoli sociologice din ţara noastră : ,,În faţa acestei metode stau mirat ca în faţa plasei de mătase pentru vînarea planctonului, pe care ne-o arăta conducătorul Institutului nostru de hidrobiologie de la Constanţa, ochiuri de a douăzecea parte dintr-un milimetru pentru acea mătreaţă a mării, abia descoperită şi de microscop. Sacul se lasă în adînc deschis, ca să se umple în voie de apă, se închide ermetic de sus din vasul unde stă operatorul şi ceea ce s-a prins pe pereţii lui după golire se studiază în laborator luni de zile. În felul acesta însă apa verde, care pentru toţi ochii era goală, îşi descopere tainele şi locuitorii, adevărate condiţii ale vieţii pontice. Abia de atunci marea de toţi ştiută capătă o faţă şi un înţeles. E ceea ce face Institutul Social Român cu satul românesc. Abia de acum începem să bănuim ceea ce este satul şi ce însemnătate are el în viaţa neamului şi a ţării"[26]. Rezultate ale acestui tip de cercetare sînt monografiile *Clopotiva* de Ion Conea, şi *Nerej* (lucrare colectivă). În ele, notează Em. Bucuţa, ,,se ridică o altă gură, care vorbeşte, nu cu hrisoave în alte limbi şi şterse de vreme, ci vorbe vii, neîntrerupte de secole. Nu mai este istoria meşteşugită, ci poporul însuşi, care îşi spune drepturile"[27].

Neobosit călător şi cercetător al fenomenului românesc, Em. Bucuţa străbate toate meleagurile unde trăiesc români, le studiază — cu pregătirea sa de antropolog — tipul somatic, tradiţiile, limba, firea, portul, ocupaţiile, tipologia localităţilor. În zona Muscelului, Argeşului, Tîrgoviştei, semnalează păstrarea, în toată curăţenia lui, a sufletului românesc : ,,Nicăieri nu ai mai multă încredere decît aici, că un miez de suflet şi de datini de la înaintaşii noştri se păstrează curat peste orice schimbări şi ne dăruiește făptura aparte, cu care dăm o înfățișare proprie și aceeași, gîndurilor și întîmplărilor''[28]. Aceleași considerații entuziaste i le prilejuiește portul popular din zonă, de fapt întreaga viață, în variile ei manifestări : ,,Nicăieri lumea nu e îmbrăcată în straie mai mîndre și mai luminoase, limba nu e mai curată și mai plină, datinile mai clocotitoare și mai vădite, bărbații mai sprinteni și mai întreprinzători, femeile mai sigure de sine și mai domnești''[29]. Într-o altă zonă a țării constată că portul țăranilor amintește de aproape pe acela al dacilor : la Clopotiva vede ,,femei și bărbați în șube largi, în pulpare de lînă și cu opinci de fier, așa cum se văd la Roma pe Columna Traiană''[30], iar în Bucovina observă ,,la hramuri satele în cojoacele lor mărețe, cu chenare negre de lînă de oaie și cu tot felul de rîuri cusute pe piept, sau cu fotele vărgate și cu un colț prins în brîu, pentru ca piciorul femeilor să se miște nestingherit și să arate linia trupului''[31].

Ca un veritabil specialist, Em. Bucuța observă și descrie vechi ocupații ale oamenilor. Meditînd la rosturile păstoriei, vede în ea un semn al vechimii, al statorniciei : ,,Stîna românească nu înseamnă numai o întreprindere primitivă de prelucrare a laptelui, ci a fost o vatră de folclor și un sîmbure de închegare de țară. De aceea ne mișcă atît și rămînem toți gînditori la marginea drumului, cînd trece turma sunînd din tălăngi la munte. Este un alai și un cîntec de naștere a unui popor''[32].

Altă dată aduce o reală contribuție la cunoașterea pădurăritului și a mijloacelor de transport cînd înfățișează țapinăritul și bilăritul din satul muscelean Stănești. Descrie, în maniera sa lapidară dar extrem de sugestivă, însoțirea bilarilor în cete, munca lor aspră de doborîre, la 30—40 km depărtare de sat, a brazilor și fagilor, coborîrea lor pe jgheaburi de piatră, transportarea lor pe apă pînă la joagăr și depozit. Cu deosebire transportul pe apă solicita la maximum pe bilari : ,,Flăcăii, așa încălțați și îmbrăcați cum sînt, intră și rămîn în apa rece ca gheața, de dimineața pînă seara, ducînd din urmă bilele, cu țăcăliile lor, ca pe niște îndărătnice. Cîteva zile trebuie să treacă pînă ajung de la locul unde au dat drumul pe apă trunchiurilor, la depozitul și la joagărul de sat''[33].

Em. Bucuța este deopotrivă atent la obiceiuri. În cîteva pagini de o vibrantă poezie consemnează grațiosul joc al unor tinere fete, un joc al bucuriei, al rodului bogat, un obicei prilejuit de recoltarea grîului. Aflat pe plaiuri năsăudene, împreună cu sociologul american Philip E. Mosely [34], pe atunci tînăr bursier al lui Social Science Research Council, ulterior profesor la Universitatea din New York, Em. Bucuța admiră jocul cununii, ,,jocul cel mai frumos pe care l-am văzut vreodată, nu numai pentru pași și figuri, dar și pentru mîndrețea de linii și trăsături a fetelor alese''. ,,Fetele își împrejmuiesc tot capul cu o cunună mare de spice, nu ca o tavă pe creștet, ci ca un disc pe la frunte, tîmple și ceafă, și pe care trebuie să-l ție cu amîndouă mîinile, ridicînd brațele. Sînii se înalță și mînecile de la iile înflorate cad. Însoțitoarele zeițelor Flora și Pomona trebuie să fi jucat la început acest joc, nu joc de femei, ci joc de fecioare prectese, închinare la soare și laudă a grîului hrănitor. Se învîrtesc ușor în cîntecul fluierului și femeile de pe margini aruncă pe ele apă din căni și donițe. Jucătoarele joacă netulburate mai departe, ca și cum ar juca în cer și le-ar fi apucat o ploaie străvezie. Pînă la urmă hainele li se lipesc de trup și nici Victoria din Samotracia n-are un avînt mai curat şi mai înalt decît aceste fete de sat năsăudean"[35]. Autorul nu este preocupat de surprinderea tuturor secvenţelor obiceiului (alegerea spicelor pentru cunună, confecţionarea acesteia, forma cununii), ci doar de graţia dansului. Trimiterea la zeiţele romane ale fertilităţii, Flora şi Pomona, nu este gratuită, Em. Bucuţa ştiind de fiecare dată implicaţiile adînci ale fenomenelor, pe care le cercetează în felul său specific. Un specialist al cîntecelor cununii, Ion Ionică, a apreciat, în cunoscutul său studiu *Dealul Mohului* (1943), că obiceiul amintit are în structura sa un fond ritual greco-roman.

Puţine sînt categoriile poetic-muzicale asupra cărora Em. Bucuţa să nu se oprească în paginile sale de călătorie: „*Mioriţa* este cîntecul bătrînesc pe care poezia populară l-a turnat în tipare fără moarte, plin de o înţelepciune a vieţii şi de o strălucire de podoabe stilistice, cum puţine îi pot sta alături în literatura aceasta anonimă a lumii. L-a cîntat şi îl cîntă un întreg popor ca o întrupare a României şi a culturii pastorale închegată pe înălţimi, cu vedere largă şi aer tare. Această Românie şi cultura pastorală sînt un dar al Transilvaniei. Aici ne simţim mai aproape de ea"[36]. Să facem şi aici precizarea că Em. Bucuţa nu se abandonează cînd scrie aceste rînduri pornirii impresioniste, ci reflectează asupra capodoperei amintite după ce parcursese o serie de studii despre ea, semnate de Al. Odobescu, Ov. Densusianu, Th. D. Speranţia, D. Caracostea, Lucian Blaga. Ca un cercetător modern, Em. Bucuţa nu se rezumă la parcurgerea textului poetic al celebrei plăsmuri, ci este interesat şi de muzica ei; îi ascultase „în mai multe locuri şi aproape de fiecare dată altfel, viersul legănat şi plîngător, din diblă şi din cobză". Totodată, surprinde cu fineţe specificul poetic-muzical al celor cinci melodii mioritice armonizate de Tiberiu Brediceanu. Între colinde distinge două categorii, unele asupra cărora şi-a pus pecetea muzica bisericească, iar altele cu un înalt grad de specificitate autohtonă: acestea din urmă — precizează autorul — „ au ieşit chiar din sufletul nostru de la început, ca răşina din brazi"[37]. Tot referitor la colinde consemnăm şi memorabila pagină în care Em. Bucuţa l-a surprins pe N. Iorga ascultînd, la Ateneu, colinde interpretate de corul „Carmen", colinde al căror grai „îl făcea să freamăte"[38] pe marele cărturar. Altă dată, se opreşte asupra profilului unui protagonist al prozei populare româneşti, Păcală. Em. Bucuţa, care a scris el însuşi basme[39] şi a tradus din poveştile unor vecini[40], ştia că Păcală este un produs al jovialităţii poporului nostru: „Atunci cînd se arată el, basmul dă înapoi şi se subţiază cu teamă. Păcală este moartea lui. Este omul care trăieşte între oameni şi pentru ei. Închipuirile, oricît de frumoase, nu-l ispitesc. Feţi-frumoşi n-a văzut niciodată şi zînă i se zice proşteşte la cutare fată din sat mai cu vină-ncoa . . .Face parte din altă literatură. Pe urma lui se naşte snoava, veselă, se alege zicala, strop de înţelepciune, răsună ghicitoarea, care uimeşte şi scutură mintea din amorţire"[41].

Em. Bucuţa, cu largul lui orizont în cultura populară românească, distingea cu uşurinţă ce peceţi locale dobîndeau, în anumite zone ale ţării ori dincolo de fruntariile ei, unele creaţii specifice şi de largă circulaţie. Astfel, cercetînd o localitate dobrogeană, Em. Bucuţa remarcă îndată într-un cîntec liric o vocabulă turcească, ce se putea insinua într-un cîntec românesc mai ales acolo. În secţiunea „Folclor" a studiului său *Românii dintre Vidin şi Timoc* (să subliniem deci că Bucuţa a fost şi culegător de producţii populare), autorul inserează şi o valoroasă variantă a cîntecului *Toma Alimoş*. În partea de studiu a cărţii autorul precizează ce configuraţie are acest subiect în folclorul românilor sud-dunăreni : ,,Toma Alimoş, eroul moldovean, cînd a ajuns aici s-a făcut Toma al Imos, Toma cel slinos, argat din ţară « din » jos, care, la popas, la cinci ulmi dintr-o tulpină, ia disagii de pe Vînătu, scoate o lubeniţă, o taie cu cechia şi o mănîncă de mezea. Boierul din Ţara de Jos e un flăcău pornit de dimineaţă din Halova şi apucat de soare pe drum''[42]. Cîntecele poporului sînt oglinzi ale vieţii acestuia, ale peisajului în care el dăinuieşte de milenii. ,,Dunărea — notează Em. Bucuţa — este împletită din vremuri uitate cu viaţa poporului român. La tot pasul se întîlnesc urme în folclorul şi obiceiurile lui, care arată că legăturile sînt adînci şi vechi''[43]. Încercînd, în alt loc, o caracterizare sintetică a valorilor spirituale autohtone, Bucuţa spune că poporul iese ,,cu toate acestea în calea lumii ca un împărat în veşminte de legendă''[44].

Cum este ştiut, ,,şcoala sociologică de la Bucureşti'' nu s-a restrîns la cercetarea culturii şi civilizaţiei satelor, ci urmărea şi ameliorarea nivelului de viaţă al ţărănimii. Emanoil Bucuţa însuşi n-a fost un observator neutru al fenomenului cultural, ci un factor culturalizator. Recomandîndu-l să fie ales (alegerea a avut loc la 31 mai 1941) membru corespondent al Academiei Române, C. Rădulescu-Motru a ţinut să menţioneze această însemnată latură a activităţii lui Em. Bucuţa : ,,Dînsul a fost unul din cei mai activi funcţionari ai statului român în serviciul educaţiei şi culturii poporului''[45]. Credem că nu altceva înţelegea Camil Petrescu cînd îl socotea pe Bucuţa ,,cel mai mare nomad cultural pe care l-am avut''. Într-adevăr, răspunzînd menirii sale de cărturar generos şi funcţiilor culturale ce le-a îndeplinit, Bucuţa s-a aflat permanent ,,în căutarea oamenilor şi a durerilor lor''. S-a dorit şi a fost, cum spunea, ,,dascălul a cît mai multora, spre cele ce se cuvin, ca ştiinţă şi ca omenie''. ,,În acţiunea sa de ridicare culturală a maselor populare, Emanoil Bucuţa s-a întîlnit — spunea Octavian Neamţu —, într-o tovărăşie constructivă, cu profesorul Dimitrie Gusti, renumitul sociolog român, creatorul Şcolii sociologice monografice. La Institutul Social Român, la Ministerul Instrucţiunii şi apoi la Fundaţia Culturală, Dimitrie Gusti i-a dat lui Emanoil Bucuţa prilejul să aplice cea mai mare parte din concepţiile sale înaintate cu privire la politica de carte, în condiţiile existente la noi în perioada dintre cele două războaie mondiale''. De-a lungul unei îndelungate colaborări, marcată la început de deţinerea de către Bucuţa a secretariatului revistei ,,Arhiva pentru ştiinţă şi reforma socială'' şi consolidată apoi prin raporturi personale care ,,au trecut spre formele superioare ale prieteniei iar conlucrarea lor s-a adîncit'', Em. Bucuţa şi D. Gusti s-au aflat alături în numeroase acţiuni culturale. ,,Bucuţa venea cu pasiunea pentru cultură şi deprinderea unei munci meticuloase, perseverente, iar Gusti, prin mijlocirea instituţiilor culturale în fruntea cărora se afla, căuta să ofere teren pentru a experimenta şi a traduce în viaţă gîndurile lui Bucuţa în domeniul răspîndirii cărţii''[46]. Să consemnăm tot la acest capitol, al colaborării cu D. Gusti, mărturia lui H. H. Stahl care, referindu-se la momentul cînd D. Gusti s-a aflat la conducerea Fundaţiei Culturale, spunea că, dintre toţi foştii misionari ai acestei instituţii culturale, ,,doar Emanoil Bucuţa era la curent cu felul de a gîndi al profesorului Gusti''[47].

Nimeni, probabil, ca Em. Bucuţa n-a scris, în epocă, mai mult despre menirea cărţii, despre biblioteci, şcoli, muzee, radio, cinematograf, menite toate a servi „culturii mulţimii'' (expresia îi aparţine). În scopul culturalizării satelor a condus colecţia „Cartea satului'', care a atacat un evantai larg de teme, căci coordonatorul nu înţelegea să aibă în vedere „un ţăran de folclor şi de frunză verde''. Cercetătorul avizat al satului românesc interbelic a cunoscut un ţăran deschis spre cultură, spre înnoiri, dornic să beneficieze de darurile ştiinţei. Este semnificativ ceea ce nota Em. Bucuţa despre locuitorii din Stăneşti —Muscel :„Erezia că săteanul n-are încredere în medic, aşa cum n-ar avea încredere în ştiinţa de orice fel, nu e decît o erezie, dovedită încă şi încă o dată la orice nouă încercare''[48]. La o altă extremitate a ţării, în localitatea Văcăreni — Tulcea, făcea aceeaşi constatare : „Toată lumea aceasta se încrede în ştiinţă şi se îngrămădeşte la izvoarele ei de viaţă. Nu e nevoie decît de un serviciu omenesc şi priceput, care să o aducă şi s-o cîştige''[49].

Autor al unor „multiple înfăptuiri culturale'' (cităm iar din C. Rădulescu-Motru), Em. Bucuţa s-a ocupat — ca secretar în comitetul de redacţie — de obţinerea a peste 80 de colaborări şi de tipărirea monografiei jubiliare *Transilvania, Banatul, Crişana, Maramureşul 1918—1928*, cele trei volume ale ei fiind scrise în cîteva luni şi apărînd, graţie perseverenţei şi priceperii lui Bucuţa, de asemenea în cîteva luni. A avut timp, totodată, să scrie şi el, pentru lucrarea amintită, două studii[50]. Altă dată, cînd a fost omagiat D. Gusti, a colaborat cu un foarte documentat studiu despre Institutul Social Român[51].

La finele consideraţiilor noastre privitoare la opera etnografică a lui Em. Bucuţa, alcătuită dintr-o monografie asupra românilor de peste Dunăre, din numeroase şi vibrante pagini despre datini şi obiceiuri ale românilor de pretutindeni, despre creaţii de seamă ale eposului nostru cîntat *(Mioriţa)*, despre poezia de urare *(Colinde*; *Colinde, colinde)*, despre poetica folclorului, despre obiceiuri de fertilitate (cîntecul cununii), despre ocupaţii (păstorit, pădurărit, transporturi : bilărit), despre unele localităţi, privite tipologic *(Un sat de muncele — Stăneşti*; *Un sat de apă — Văcăreni)*, despre industria ţărănească (ţesături populare), despre pictura ţărănească pe sticlă din Transilvania *(Iconari ardeleni*; *Iconarul Savu Moga)*, despre basme, despre un protagonist al literaturii populare facețioase *(Păcală)*, putem spune că această componentă a operei sale, aceea de *etnografie directă* (cea indirectă fiind inclusă operei sale romaneşti şi nuvelistice), trebuie atent valorificată, ea fiind în măsură să proiecteze la alte dimensiuni contribuţia lui Em. Bucuţa ca exeget al culturii şi civilizaţiei populare. Apreciem că a realizat şi un minunat album etnografic, căci şi aşa trebuie privită excelenta revistă „Boabe de grîu''. Să amintim, totodată, că autorul a elogiat o serie de cărturari care au preţuit creaţia poporului nostru : M. Eminescu, I. Creangă, I. Slavici, P. Ispirescu, T. Maiorescu, B. P. Hasdeu, T. T. Burada, M. Gaster, George Breazul (muzicolog „născut, nu făcut'', unul dintre îndrăgostiţii „fără de leac de cîntecul popular''), D. Gusti (care în timpul activităţilor echipelor studenţeşti nu era „un profesor, ci un tovarăş mai mare de lucru, şi nici un stăpîn, ci un prieten''), în fine, uitatul astăzi Gr. Jipescu.

Cele patru volume ale *Pietrelor de vad* ni se înfăţişează şi nouă, ca şi lui Perpessicius, ca „o operă atît de fundamentală în analele culturii şi literaturii noastre"[52], iar autorul lor „un autentic etnograf", un „etnograf de clasă superioară" (Ș. Cioculescu), „un om cu multe cunoștințe, un spirit învățat și exact, deprins cu metodele observației" (T. Vianu)[53].

NOTE

[1] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, F. R. P. L. A., 1941, p. 765.

[2] *Aspecte literare contemporane*, București, Editura Minerva, 1972, p. 482, 483, 484.

* Corect : 1937.

[3] *Literatura română între cele două războaie*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 578—579.

[4] *Studiu introductiv* la Emanoil Bucuța, *Scrieri*, I, text stabilit și note de Lucia Borș-Bucuța și Violeta Mihăilă, București, Editura Minerva, 1971, p. XIII și XVII.

[5] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii române*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 383.

[6] Gheorghe Vrabie, *Folcloristica română*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

[7] Ion Vlăduțiu, *Etnografia românească*, București, Editura Științifică, 1973 ;Romulus Vulcănescu, *Etnologia*, Editura Academiei R. S. România, 1975 ; Valer Butură, *Etnografia poporului român. Cultura materială*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.

[8] *Frînturi de neam românesc*, în „*Patria*" VI, nr. 10, 18 ian. 1924, p. 1, text apărut și în limba franceză, sub titlul *Les Roumains d'entre Vidin et Timoc*, în „Cultura", I, nr. 3, mai 1924, p. 294.

[9] *Institutul Social Român*, în *Pietre de vad*, 1, București, Editura Casei Școalelor și a Culturii poporului, 1937. Citām după Scrieri II, Editura Minerva, 1977, p. 393.

[10] *Societatea Compozitorilor Români. Arhiva de folclor*, an. 2, nr. 4, apr. 1931, p. 204—219.

[11] George Breazul, *Arhiva fonogramică*, an. 3, nr. 8, aug. 1932, p. 321—347 ; idem, *Folclorul muzical românesc*, an. 5, nr. 8, 1 febr. 1935, p. 506—510.

[12] *Stîna în Munții Făgărașului*, an. 5, nr. 6,9 nov. 1934, p. 336—359.

[13] *Un sat din Transilvania: Drăgușul*, an. 4, nr. 3, mart. 1933, p. 147—154.

[14] Ion Chelcea, *Botenii Muscelului*, an. 5, nr. 1, mart. 1930, p. 32—39.

[15] *Pietre de vad*, vol. 3, 1943, p. 99.

[16] *Parcul etnografic de la Hoia*, în „Boabe de grîu", an. 2, nr. 12, dec. 1931, p. 524—532.

[17] C[amil] P[etrescu], *Emanoil Bucuța*, în „Revista Fundațiilor regale", serie nouă, an. 13, nr. 10, oct. 1946, p. 201.

[18] „*Gîndirea*" *și gîndirismul*, București, Editura Minerva, 1975, p. 941.

[19] *Amintiri și gînduri din vechea școală a „monografiilor sociologice"*, București, Editura Minerva, 1981, p. 41, 42.

[20] Lucia Apolzan, *Sate, orașe și regiuni cercetate de Institutul Social Român 1925—1945*, cu o prefață de D. Gusti, București, Institutul Social Român, 1945, p. 32.

[21] *Monografii de sate*, în *Pietre de vad*, vol. 3, 1943, p. 477.

[22] *Pietre de vad*, vol. 4, 1944, p. 103.

[23] *Viața satului românesc*, în „Boabe de grîu", I, nr. 1, mart. 1930, p. 40—41.

[24] *Runcu*, în „Boabe de grîu", I, nr. 8, oct. 1930, p. 489—491.

[25] H. H. Stahl, *Dimitrie Gusti, un mare precursor*, în „Viața românească", an. LXXXII, nr. 3, mart. 1987, p. 13—14.

[26] *Satul românesc*, în „Boabe de grîu", III, nr. 10, oct. 1932, p. 520.

[27] *Pietre de vad*, vol. 3, p. 475—478.

[28] *Op. cit.*, vol. 1, 1937, p. 375.

[29] *Op. cit.*, vol. 2, 1941, p. 24.

[30] *Op. cit.*, vol. 4, p. 154.

[31] *Ibidem*, p. 161.

[32] *Ibidem*, p. 156.

[33] *Bilăritul pe Valea Doamnei*, în „Curierul echipelor studențești", București, an. I, 1935, nr. 7, p. 4.

[34] Adresînd, în *Fragmente autobiografice*, un cuvînt recunoscător elevilor săi „americani francezi, germani, polonezi, unguri, sloveni", D. Gusti rezervă un loc special lui Philip E. Mosely, „cel mai distins și mai devotat dintre ei, actualul profesor prețuit la Universitatea din New York, Columbia University, care a lucrat în satele Șanț și Nereju, a colaborat la revistele sociale și a publicat cel mai profund și complet studiu în organul Institutului de Sociologie din Londra (*The Sociological School of Dimitrie Gusti*, by Philip E. Mosely, în *The sociological Revue*,

Journal of the Institute of Sociology, volume XXVIII, Number Two, April 1936)''. Apud Ovidiu Bădina—Octavian Neamțu, *Dimitrie Gusti*, București, Editura Tineretului, 1967, p. 7—8.

[35] *Pietre de vad*, vol. 4, p. 97—98.

[36] *Op. cit.*, p. 156.

[37] *Ibidem*, p. 305.

[38] *Ibidem*, p. 309.

[39] *Basmele Crivățului*, povestite de . . . , cu desene de G. Löwendal și Lena Constante, București, Editura Casei Școalelor, 1943, 84 p.

[40] *Basme rusești*, povestite în românește de . . ., cu desene de Lena Constante, București, colecția ,,Cartea satului'', nr. 47, 1946, 228 p.

[41] *Pietre de vad*, vol. 3, p. 253—261.

[42] *Românii dintre Vidin și Timoc*, București, Tip. Cartea Românească, 1923, p. 64.

[43] *Pietre de vad*, vol. 2, p. 290.

[44] *Op. cit.*, vol. 4, p. 147.

[45] Apud Emanoil Bucuța, *Scrieri*, vol. 2, Editura Minerva, 1977, p. 538.

[46] Octavian Nemțu, *Un om printre cărți — Emanoil Bucuța (27 iun. 1887 — 7 oct. 1946)*, în ,,Revista bibliotecilor'', an. XIX, nr. 12, dec. 1966, p. 745—749.

[47] *Op. cit.*, p. 287.

[48] *Pietre de vad*, 1, p. 372.

[49] *Ibidem*, p. 379—380.

[50] *Pictura, sculptura, arhitectura, grafica în Transilvania după Unire și puțin înainte* și *Statistica publicațiilor periodice din Transilvania*, în vol. II, 1929, p. 1291—1304.

[51] *Institutul Social Român*, în vol. *Dimitrie Gusti și Școala sociologică de la București*, București, Institutul Social Român, 1937.

[52] *Un rapsod al sufletului și al pămîntului românesc: Emanoil Bucuța*, în ,,Revista Fundațiilor'', serie nouă, an. XIII, nr. 3, martie 1946, p. 573.

[53] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941. Cităm după ediția Geo Șerban, București, E.P.L., col. B.P.T., 1966, vol. 2, p. 255.

EMANOIL BUCUȚA ET «L'ÉCOLE SOCIOLOGIQUE DE BUCAREST»

Résumé

Jusqu'à ce jour il n'y a point eu d'études — même de modestes dimensions — portant sur l'ethnographe et folkloriste Emanoil Bucuța (1887—1946) et sa place dans le cadre de ,,l'école sociologique de Bucarest''. On trop souvent s'est borné à retenir de son activité seule son étude sur *Românii dintre Vidin și Timoc* (Les Roumains d'entre Vidin et Timoc) (1923), et ce, dans bien des ouvrages. Cependent, cet auteur avait bénéficié d'une solide formation ethnographique, acquise en Roumanie, à l'Université de Bucarest (où il avait été l'élève de bien des professeurs de marque, parmi lesquels Simion Mehedinți) et à l'Université de Berlin, où il avait suivi les cours de l'anthropologue et ethnologue autrichien Felix von Luschau.

Cette étude examine la participation de Emanoil Bucuța au déroulement de certaines campagnes de monographie sociale organisées par ,,l'école sociologique de Bucarest'' (ayant Dimitrie Gusti pour directeur) et, surtout, sa participation aux activités des équipes estudiantines de recherche et d'action socio-culturelle. L'étude met aussi en exergue les nombreux essais d'ethnographie (portant sur divers aspects de la culture populaire roumaine) réunis dans les quatre volumes intitulés *Pietre de vad* (Galets) (1937—1944).

On fait également mention de la revue ,,Boabe de grîu'' (Grains de blé), parue entre 1930 et 1935, dont une grande partie se présente sous la forme d'un véritable album ethnographique.

Dans son ensemble, l'étude fait un portrait inédit de Emanoil Bucuța.

CIVILIZAȚIA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ (ETAPE ȘI CONCLUZII ALE UNEI CERCETĂRI INTERDISCIPLINARE)

(I)

CORNELIU BUCUR

> ,,Întreaga istorie trebuie studiată din nou, condițiile de existență ale diferitelor formațiuni sociale trebuie cercetate în amănunt. În această direcție s-a făcut puțin pînă acum pentru că puțini oameni s-au apucat serios de acest lucru'' (Fr. Engels către Conrad Schmidt, 5 aug. 1890, în K. Marx și Fr. Engels, *Opere alese*, vol. 2, Ed. Pol., 1967, p. 458).

1.0. *Un bilanț al cercetărilor etnografice*, desfășurate timp de șase decenii de la apariția celei dintîi lucrări în limba română, destinată prezentării obiectului ,,noii științe''[1] — și care păstrează, pînă astăzi, meritul deosebit de a fi privit fenomenele de cultură în mod diacronic — definită ca fiind ,,însăși istoria culturii (Kulturgeschichte) înțeleasă evolutiv''[2] evidențiază o spectaculoasă dezvoltare pe linia proliferării tematice, a analizării și descrierii unui cîmp uriaș de fapte, a clarificărilor conceptuale și terminologice, a perfecționării demersului metodologic[3], a elaborării primelor sinteze la scară națională sau zonală[4], a valorificării aplicativ-muzeale, prin dezvoltarea incomparabilă a fondului patrimonial și modernizarea sau ctitorirea rețelei expoziționale a muzeelor etnografice[5], cele cu expunere în aer liber prezentînd o valoare excepțională, de cel mai larg interes universal[6].

Neîndoielnic, însă, că cel mai mare cîștig dobîndit în acest răstimp l-a constituit însușirea și aplicarea concepției materialist-dialectice și istorice la cercetarea și interpretarea fenomenelor de cultură și a faptelor de civilizație populară românească.

A fost definită, prin lucrările teoretice apărute acum, sarcina principală a etnografiei românești, care ,,nu se mărginește doar să descrie materialul etnografic, ci îl examinează în dialectica sa, în evoluția sa istorică''[7].

Abordarea, de pe pozițiile filozofiei marxiste, a civilizației și culturii populare, a creat premisa depășirii stadiului constatativ-descriptiv și analitic-sincronic și atingerii stadiului superior, explicativ-interpretativ, dialectic-diacronic, în perspectiva elaborării unor sinteze de istorie a civilizației populare din patria noastră, căci, așa cum afirma și I. Vlăduțiu, ,,etnografia marxistă nu se oprește la descrierea fenomenelor de trai și cultură populară, la simpla lor înregistrare științifică, ea nu le consem-

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 3, p. 243—256, București, 1987

nează static, ci în conexiunea lor cu fenomenele înconjurătoare, în continuă mișcare, căutînd să definească cauzele apariției și căile de dezvoltare, contribuind astfel la descoperirea legilor de evoluție"[8].

Pentru depășirea stadiului anacronic, constînd din limitarea, la nivelul unui simplu descriptivism — fără a nega, prin aceasta, necesitatea și valoarea științifică a analizării și descrierii noilor fapte științifice — era necesar să obiectivăm, în cercetarea etnografică românească, istoricitatea faptelor de civilizație, a fenomenelor culturale, căci, „În perspectiva timpului, fenomenele populare nu sînt, decît foarte rar, creații ale prezentului, ele sînt, de cele mai multe ori, fenomene tradiționale. Aceasta înseamnă că nu le putem explica fără raportare la trecut. *A explica*, în cazurile acestea, *înseamnă nu numai a stabili funcțiile și înțelesurile, ci mai ales, a stabili originile și evoluția fenomenului, geneza și dezvoltarea lui*"[9].

Esența unei asemenea cercetări fusese deslușită încă de clasicii antropologiei care constatau că: „Pentru a înțelege istoria — scria acum mai bine de o jumătate de veac Fr. Boas — nu este suficient să știi cum sînt lucrurile, ci cum au ajuns să fie ceea ce sînt"[10].

Reconsiderată critic din această perspectivă, etnografia românească din ultimele decenii, trebuie să o recunoaștem deschis, nu a depășit — în foarte multe din cercetările întreprinse — stadiul acumulării și analizării informației, fără să se fi ajuns, decît arareori, la efortul interpretării interdisciplinare, la investigarea cauzelor producerii unor fenomene, a contextualității complexe, socioeconomice și cultural-istorice, a devenirii necontenite a acestora pînă la formele surprinse, ieri sau astăzi, în cadrul cercetărilor noastre.

Cel mai adeseori s-a procedat — în ceea ce privește istoricitatea fenomenelor culturale sau a faptelor de civilizație — la invocarea unor concluzii sau ipoteze ale istoricilor sau arheologilor, ori chiar ale lingviștilor (forțînd, în cazul acesta, argumentul etimologic, care poate fi valorificat cu deplin temei științific, doar în coroborare cu alte izvoare), multe dintre acestea nefiind fondate, ele însele, pe o cercetare riguros științifică, fapt care a condus la punerea în circulație, în literatura etnografică, a multor aserțiuni pseudoștiințifice, privind încadrarea, în orizontul cultural al antichității sau al epocii medievale, a unor fapte de civilizație populară tradițională, înregistrate prin cercetarea etnografică.

1.1. Pornind de la analiza critică exigentă a acestor neîmpliniri, asimilînd, în esența sa și nu în literă numai, concepția materialist-dialectică și istorică asupra fenomenelor cultural-istorice și abordînd complexa realitate socioculturală de pe pozițiile demersului interdisciplinar[11], limitîndu-ne numai la o singură temă — civilizația tehnică populară din România — ne-am propus, în cadrul tezei noastre de doctorat[12], să oferim un eșantion de cercetare modernă etnologică, pe care îl supunem, prin publicarea prezentului articol, judecății specialiștilor, deopotrivă din domeniul etnografiei, al istoriei sau arheologiei.

În alegerea temei noastre am pornit de la cheia de boltă a filozofiei marxiste privind caracterizarea epocilor istorice „nu prin ce se produce, ci prin modul cum se produce, cu ajutorul căror mijloace de muncă" [13] și oricît ar contraria afirmația noastră, am constatat că tocmai în această direcţie, în însăşi constituirea băncii de date şi informaţii, fără de care este imposibilă lămurirea atîtor probleme de istoria culturii, existau imense spaţii nedefrişate şi chiar lacune de cunoaştere elementare. Abordarea acestui domeniu — ea însăşi — ar putea părea, la prima vedere, gratuită, dacă s-ar ţine seama numai de bogăţia şi diversitatea informaţiei multidisciplinare acumulate în ultimele decenii. Dar, dincolo de necesitatea, resimţită acut, chiar şi în această privinţă, de a lărgi orizontul cunoaşterii faptice, apărea evidentă nevoia resistematizării materialului divers, eterogen, neîncadrat într-un sistem coerent de organizare care să ofere perspective noi de interpretare, să deschidă calea spre o sinteză cuprinzătoare, modernă, privind istoria civilizaţiei, căci, aşa cum prevăzuse, în mod obiectiv, Goethe, „Nu mai încape nici o îndoială, în zilele noastre, că *istoria lumii trebuie să fie rescrisă din timp în timp*"[14].

În accepţia generală a ştiinţelor social-istorice, civilizaţia a fost definită drept totalitatea achiziţiilor procesuale, procedurale şi instrumentale prin care omenirea „s-a adaptat mediului planetar"[15]; a încerca, aşadar, o abordare interdisciplinară a domeniului, axaţi pe descifrarea amănunţită a proceselor de producţie ale diferitelor epoci istorice, pornind, însă, de la supravieţuirile conservate în civilizaţia populară contemporană, nu poate constitui decît o şansă deosebit de favorabilă pentru realizarea unei cercetări originale. Efortul unei asemenea încercări reprezintă o sarcină a generaţiei noastre de etnologi : „Istoria trebuie să fie din nou scrisă întotdeauna cînd apar noi perspective care ne permit să sesizăm semnificaţia anumitor evenimente ale trecutului, care au scăpat atenţiei contemporanilor"[16].

1.1.1. *Tema cercetării* a coincis cu profilul tematic specializat al instituţiei noastre (Muzeul Tehnicii Populare[17]) şi ne-a fost sugerată de mai multe discipline la frontierele cărora se găseşte : *etnologia*, care consideră „tehnologia" ca o ramură distinctă a propriei discipline, „căci ea asigură sesizarea primelor acte omeneşti propriu-zise şi urmărirea lor, din mileniu în mileniu, pînă în pragurile timpurilor actuale"[18]; *istoria*, care consideră, la rîndul său, că : „ignoranţa noastră în ceea ce priveşte istoria tehnicilor ne interzice să înţelegem, pe deplin, evoluţia fenomenelor economice şi politice ale timpurilor noastre şi modifică imaginea asupra trecutului"[19] sau *filozofia*, care consideră, pe bună dreptate, că „numai în sfera culturii materiale există un proces cumulativ . . . descifrabil într-o istorie a tehnologiei"[20].

1.1.2. Sprijiniţi pe acest consens general pluridisciplinar şi pe literatura de specialitate care a lansat *conceptul „civilizaţiei tehnice"*[21], am acceptat, la rîndul nostru, ca o strategie metodologică, să delimităm în cadrul civilizaţiei populare tradiţionale un cîmp al „faptelor tehnice" care definesc acest concept, elaborînd — în cadrul unui prim studiu teoretic[22] — *coordonatele cercetării domeniului* : *temporal* (sincronic-diacronic), *de variabilitate* (invarianţă şi evoluţie), pe triunghiul conservare — tradiţie—inovaţie, *de progres* (invenţie—difuziune), *de structură* (originalitate—universalitate), precum şi *pivotul central* al întregului univers al creaţiei tehnice, care este *progresul tehnic*, factor cauzal al progresului social-istoric, adevărata „forţă obiectivată a cunoaşterii" — cum îl consideră K. Marx[23]—, „însăşi urzeala istoriei", după opinia lui V. G. Childe[24].

1.1.3. Cu privire la *metodologia cercetării noastre*, am pornit de la o concluzie unanim acceptată, astăzi, în toate științele, potrivit căreia ,,interdisciplinaritatea corespunde unei noi etape în dezvoltarea cunoașterii științifice"[25], convinși, la rîndul nostru, că mai mult decît înainte, astăzi : ,,creativitatea își trage sursa, mai ales, din asocierile provocate de contactul științelor, de transferul metodelor, de izomorfismul modelelor și de circumscrierea acestora"[26], pentru a apela, apoi, la valoroasa experiență teoretică și practică a ,,școlii sociologice de la București", care, prin discipolii săi cei mai iluștri, a elaborat, în cadrul laboratorului teoretic, și a experimentat, pe teren, metoda interdisciplinară, concluzionînd că, *în mod obiectiv*, ,,colaborarea între științe nu este deloc o chestiune de gust sau de temperament, ci o necesitate a stadiului actual al cunoașterii omenești"[27], iar *în mod subiectiv* ,,interdisciplinaritatea nu este o regulă structurală a unei echipe de muncă, ci intră în pregătirea profesională a oricărui sociolog, chiar și atunci cînd lucrează izolat"[28].

1.2. Odată găsită cheia metodologică, mai trebuia stabilită, în cadrul preliminariilor teoretice, concepția finalizării cercetării în cadrul unui studiu de sinteză.

Pornind de la deviza metodologică a dialecticii, datorată lui Hegel : ,,Adevărul este întregul"[29], ne-am propus, încă de la începutul cercetării noastre, să încercăm să depășim viziunea ,,atomist-descriptivă" și, în cadrul unei *concepții sistemice*, să scoatem de sub ,,puzderia faptelor", totalitatea relațiilor ,,esențiale sau necesare" dintre acestea, fapt posibil numai prin permanenta raportare a particularului la general, prin stăruința surprinderii funcției și valorii detaliului în cadrul ansamblului, dar tot atît de important, prin încercarea de înțelegere și explicitare a faptului de detaliu raportat și încadrat în ansamblul din care face parte. Metoda, sugerată de cele mai recente lucrări de filozofie a istoriei[30], stipulează valoarea întregului față de elementele sale componente : ,,Gîndirea istorică contemporană, sprijinită îndeaproape de cea filozofică ... consemnează — în cursul evoluției sale — *o tendință evidentă spre studiul de sinteză*, spre redarea realității istorice, trecute și prezente, sub forma unui tablou sinoptic din care să se poată desprinde sensul general al istoriei umane, trăsăturile fundamentale ale procesului istoric, semnificația profundă a unui eveniment sau altul. Și dacă această semnificație poate fi sesizată, cu adevărat, numai prin descifrarea întregului sistem de relații, a tuturor nervurilor care leagă un eveniment de altele, trecute, prezente și viitoare, dacă evenimentul istoric nu are sens decît prin nodul de relații care-l constituie și-l atașează procesului general al dezvoltării istorice, atunci desigur că *altul trebuie să fie gradul de atenție ce se acordă studiului de sinteză în istorie, altul trebuie să fie punctul de pornire în analiza evenimentelor istorice : prioritar va fi întregul față de elementele sale componente*"[31].

2.0. Pe baza celor stabilite, am procedat la o *periodizare a întregii cercetări în trei etape distincte*, departajate conceptual și metodologic : etapa cercetării etnografice, cea a studiului etnologic și etapa concluziilor antropologice.

2.1. *Intîia etapă* a constituit-o cunoașterea concretă, analitică și descriptivă a cîmpului faptelor tehnice, a instrumentarului de muncă tradiţional, specific celor mai diverse procese de muncă şi procedee tehnice utilizate în cadrul civilizaţiei populare tradiţionale.

2.1.1. De o bogăţie şi varietate impresionantă, fapt care a presupus, încă de la început, o grupare a sa pe principiul domeniilor de utilizare şi a funcţionalităţii acestor artefacte, materialul de analiză a fost supus unei *cercetări comparatistice*, urmărindu-se raporturile dintre toate elementele şi chiar *o ierarhizare a lor după complexitatea tehnic-constructivă şi funcţională.*

Concluzia desprinsă, la nivelul acestei prime subetape, a fost aceea a *disjuncţiei obiective dintre cele două categorii fundamentale* ale *mijloacelor de muncă tradiţionale* : *uneltele şi instalaţiile.* Pentru eliminarea din literatura de specialitate, etnografică şi arheologică, a numeroaselor confuzii terminologice (şi nu numai), au fost delimitate, în mod amănunţit, sferele noţionale ale celor două concepte[32].

2.1.2. Din analiza comparativă a uneltelor şi instalaţiilor, într-o perspectivă istorică, a rezultat *capacitatea superioară de exprimare a progresului tehnic de către instalaţii*, în raport cu uneltele care, prin însăşi legea ,,determinismului tehnic'' ajung, încă de timpuriu, la capătul evoluţiei tehnice (numeroase unelte descoperite la nivelul civilizaţiei La Tène dacică sînt absolut identice cu cele utilizate în satele noastre, pînă în plină contemporaneitate). Acest fapt ne-a determinat să acordăm, în continuare, o atenţie deosebită categoriei instalaţiilor.

2.2. În cercetarea întreprinsă asupra acestei categorii superioare a mijloacelor de muncă, ne-am îndreptat şi spre *alte surse de informare* decît materialul etnografic, investigînd, în principal, şi materiale arheologice, surse istorice şi, în limita accesibilităţii, materiale iconografice, apelînd, pentru întregirea informaţiei, şi la aspectul lingvistic, deopotrivă al denominaţiei populare (orale) şi a celei literare (căutînd, în această situaţie, clarificări de ordin etimologic).

Suplimentarea, de această manieră, a informaţiei acumulate, a creat premisa constituirii unor grupe de instalaţii care evidenţiau limpede un proces evolutiv-istoric, pentru clarificarea căruia am procedat la *clasificarea* întregului material într-un tablou sinoptic general, aplicînd drept *criterii de grupare* : natura materiilor prime şi caracterul distinct procedural-tehnic, de prelucrare a fiecărei grupe, iar *drept criterii de tipologizare* : progresele evidenţiate la nivelul structurii lor morfofuncţionale (al sistemului mecanic, de transmisie şi energetic). Tabloul taxonomic întocmit pe baza acestui efort de cuprindere, într-o viziune sistemică, a întregului material (indiferent de epoca istorică de apartenenţă) — primul de acest fel în literatura etnografică românească[33] şi, am putea afirma, cu deplin temei, printre cele mai complete din întreaga literatură etnografică sau etnologică internaţională [34] — cuprinde peste 400 de tipuri, subtipuri şi variante tipologice, demonstrînd o variabilitate a creaţiei tehnice româneşti de excepţie, dovadă concludentă a disponibilităţii tehnic-creative a poporului român. Caracterul complet al seriilor tipologice, de neimaginat în afara unei evoluţii multimilenare neîntrerupte, a efortului propriu de creaţie tehnică a elementului alogen, pe fondul unei permanente şi larg deschise disponibilităţi pentru contact internaţional (interetnic), pentru asimilarea — la momentul oportun, cînd economia internă a populației autohtone reclama, ca necesar, acest lucru — a celor mai noi invenții din spațiul circummediteranean(europo-afro-asiatic), precum și o diversitate categorială circumscrisă la aproape totalitatea materiilor prime prelucrabile din spațiul carpato-ponto-dunărean sînt dovada cea mai elocventă a autohtoniei poporului român, argument suprem al legitimității noastre în această străveche vatră de civilizație românească.

Departe de noi gîndul că, ajunși în acest stadiu de cunoaștere și interpretare a faptelor cercetate, am epuizat cercetarea etnografică. Aceasta ar fi trebuit continuată prin proiecția, în teritoriul național — și de ce nu, și european — a tuturor acestor tipuri sau variante tipologice de instalații, prin întocmirea hărților de difuziune, de frecvență și maximă densitate a fiecărui tip, pentru formularea — chiar și numai ipotetică — a căilor de difuziune, iar pe baza izomorfelor, a ariilor culturale și a proceselor de aculturație. O altă problemă de etnolingvistică importantă, ce se cere abordată în viitor, este aceea a elaborării hărților lingvistice, a studiului etimologic al numeroaselor categorii de instalații populare.

Seduși de întrebarea lui J. J. Goblot privind posibilitatea „de a depăși o tipologie statică și descriptivă"[35], am abandonat cercetarea etnografică în acest punct, decizîndu-ne să trecem la o etapă superioară, cea a investigației etnologice.

3.0. În cadrul celei de *a doua etape* a cercetării noastre, scopul se deplasa dinspre aspectul exterior al faptelor spre interiorul acestora, principalul efort fiind întreprins în direcția căutării cauzelor și condițiilor care au generat întreaga evoluție tipologică a instrumentarului tehnic ; fideli preceptului formulat de August Compte, conform căruia „adevăratul caracter al istoriei constă în preponderența generală și continuă a filiației asupra descrierii"[36], cheia demersului nostru, nu putea fi alta decît cea a aflării „cauzalității esențiale" a progresului tehnic, așa cum o descifrase Al. Zub : „Inserate pe nexul unei cauzalități esențiale, ele (faptele istorice — n. n.) capătă o structură logică și un sens mai înalt, organizarea faptelor coincizînd cu descoperirea semnificațiilor"[37].

La nivelul faptelor, semnul progresului apare sub forma oricărei discontinuități generate de părăsirea tiparului cultural sub impulsul factorilor generatori de evoluție. La nivelul acestei secțiuni diacronice, se produc mutațiile calitative, a căror prezență poate fi demonstrată prin comparații morfotipologice, dar problematica esențială, a cărei investigări ne-am asumat-o — conduși fiind de V. Pârvan — era aceea a deslușirii cauzelor și contextului producerii lor, motiv pentru care „simpla descriere a faptului nu e decît o circumscriere formală iar nu de conținut a fenomenului studiat. De abia ***analiza ideilor genetice care stau la baza lui ne dă putința localizării lui în diferie deveniri***"[38].

Pentru continuarea cercetării noastre la acest nivel, am selecționat, din totalitatea instalațiilor, pe cea mai reprezentativă, încărcată cu cele mai numeroase valențe demonstrative privind progresul tehnic parcurs, timp de mai multe milenii, la nivelul tuturor sistemelor (mecanic, de transmisie și energetic) și care, prin însăși calitatea materialului din care este confecționată, în cazul alegerii noastre — litică —, poate fi urmărită într-o continuitate neîntreruptă, multimilenară. Aceasta, potrivit lui Eugen Pavlescu, nu putea fi alta decît moara : „Întreaga istorie a evoluției mașinilor poate fi urmărită cercetînd istoria morilor de cereale"[39].

3.1. În cadrul *cercetării interdisciplinare a istoriei universale și „naționale” a morii*, începînd din zorii societății neolitice și pînă la sfîrșitul secolului XIX, cînd se încheie procesul evolutiv al necontenitei perfecționări tehnice a morii tradiționale, a fost necesară relansarea cercetării factologice cu privire atît la înfățișarea morii propriu-zise, constînd din cele două pietre (cea superioară — mobilă, cea inferioară — stabilă), cît și — pe parcursul apariției și dezvoltării lor — a sistemelor de transmitere a mișcării și a surselor de energie.

Am apelat, în acest scop, la cele mai diverse izvoare începînd cu cele arheologice (fiind necesară și o inventariere a depozitelor de arheologie, datorită faptului că numeroase materiale, unele dintre acestea de o valoare cu totul deosebită, au rămas nepublicate după descoperirea lor), continuînd cu izvoarele scrise, referitoare la antichitatea clasică grecoromană, dar și la feudalismul românesc sau chiar la epoca modernă, cu materialul iconografic, cu terminologia referitoare la complexa structură tehnică a morilor de toate tipurile, înglobînd apoi, în amplul sistem referențial alcătuit, și informația etnografică, extrem de bogată, atît prin sursele bibliografice muzeistice, cît și prin cercetările efectuate, personal, în multiple stațiuni mulinologice (situri) din întreaga țară.

Prin interpretarea unei asemenea informații, extrem de bogate și diverse, a fost posibilă reconstituirea evoluției multimilenare, pe plan circummediteranean, a pietrelor de măcinat și realizarea întregii serii tipologice[40] a acestei instalații, care, pentru popoarele cu o civilizație sedentar-agrară, poate fi considerată adevăratul „monumentum princeps” al civilizației lor.

3.1.1. Studiul privind trăsăturile morfofuncționale ale pietrelor morilor de cereale acționate manual, eșalonat pe o perioadă de circa șapte milenii și acoperind un vast spațiu geografic, aflat la intersecția a trei continente și a unor străvechi arii de civilizație universală, a fost valorificat printr-o serie de articole succesive despre: *evoluția istorică a morii de mînă* în civilizația tehnică populară din România[41], *sistemele de obținere și prelucrare a cerealelor, cu tracțiune animală*[42], *apariția și difuziunea instalațiilor hidraulice pe teritoriul României*, cu privire specială asupra morilor de cereale[43] și despre *momentul introducerii* și al atestării documentare a *morilor de vînt și cu aburi* în țara noastră[44].

Pornind, așadar, și de data aceasta, de la cercetarea formală, exterioară, a fenomenului, am urmărit, în continuare, *contextul istoric, socioeconomic și cultural al progresului tehnic*, încercînd să surprindem, în articularea lor intimă, factorii determinanți, cauzali sau circumstanțiali, favorizanți sau dimpotrivă, opozanți, interferențele etnice și vectorii culturali ai progresului, mutațiile produse în interiorul sistemului conceput de noi, structurat pe cele trei nivele, organic legate între ele, cel mecanic constituind punctul de plecare și de permanentă referință.

În acest scop, am integrat cercetărilor noastre o problematică de o mare diversitate, evoluînd de la sistemul și varietatea culturilor cerealiere la consumul alimentar și rețetarul preparării produselor, de la structurile socioeconomice de organizare a comunităților la densitatea demografică a așezărilor din diferite orizonturi istorice, de la tipul de proprietate la natura relațiilor de producție în cadrul fiecărei societăți, de la diviziunea socială a muncii la specializarea pe sexe, clase sociale sau pe indivizi, în realizarea instrumentarului de muncă sau exercitarea acestuia, de la natura și proveniența materiei prime, din care erau confecționate pietrele de măcinat, la circulația acestora în spațiul geografic al țării noastre și mult în afara acestuia, de la compoziția etnică a comunităților teritoriale la stabilirea rolului jucat de fiecare componentă în cadrul acestui proces universal al perfecționării instrumentarului de muncă, încercînd identificarea — la nivelul fiecărui orizont istoric — a rolului jucat de componenta autohtonă în cadrul complicatului joc al invenției și difuziunii investițiilor[45].

Ne-am îndepărtat, procedînd astfel, de tiparul unei cercetări etnografice „clasice", preocupați să oferim un model, în cadrul literaturii de specialitate românești, cu privire la etapele indispensabile unei cercetări globale, antropologic-culturale, atît de bine definite de Cl. Lévy-Strauss: *„etnografia, etnologia și antropologia nu constituie trei discipline diferite sau trei concepții diferite ale acelorași studii! Acestea sînt, în fapt, trei etape sau trei momente ale aceleiași cercetări"*[46].

3.1.2. În decursul cercetărilor noastre, au putut fi lămurite numeroase chestiuni îndelung controversate în literatura istorică și etnografică sau chiar arheologică, stabilindu-se cu concursul specialiștilor de ramură (antrenați de noi în cadrul unui permanent dialog interdisciplinar cu prilejul colocviilor bienale privind istoria civilizației populare din România[47], organizate la Sibiu de Muzeul Tehnicii Populare), o seamă de noi puncte de vedere privind : străvechimea morii de mînă și a specializării în morărit la comunitățile neolitice din România ; introducerea de către coloniștii greci încă din secolele VI—V î. e. n. și difuzarea, în tot arealul sudic al țării noastre, a morii de tip clasic grecesc, de formă paralelipipedică și cu acționare lineară, de mare volum și avînd o productivitate mult superioară, tip ruralizat și generalizat în partea „orientală" și meridională a Daciei, pînă în secolele II—I î. e. n. ; asimilarea și aplicarea experimentală, de către populația autohtonă a epocii hallstattiene din Dacia, a principiului mișcării circulare la moara de mînă, principiu ce avea să revoluționeze inventarul instrumental al tuturor civilizațiilor cuprinse în orizontul culturii clasice greco-romane, conducînd la introducerea și generalizarea, în partea occidentală a Daciei, a morii de tip „greco-danubian", distinctă — prin caracteristicile sale — de „tipul celtic" (infirmînd, astfel, „teoria" importării morii rotative de la celți); uniformizarea, în intervalul secolelor I î. e. n. și I e. n., a morii rotative pe întreg cuprinsul Daciei, dovadă materială a unificării lumii dacice în cadrul statului dac centralizat condus de Burebista : *difuzarea*, în secolele II—III e. n., a „morii imperial-romane", perfecționate prin aplatizarea pietrelor și introducerea sistemului metalic de centrare a celor două pietre; introducerea, tot acum, a morilor romane cu tracțiune animală avînd forma clepsidrei și, ca o încoronare a procesului antic de perfecționare a morii, introducerea, în cele mai dezvoltate centre urbane și în castrele-reședință de legiuni (păstrînd, deci, caracterul unei rarități, a unei „mașini dezvoltate care vine rar la mînă", după traducerea *ad litteram* din opera lui Vitruviu), a morii de apă, avanpost al modului de producție feudal și care va cunoaște difuziunea sa maximă abia în evul mediu, antichitatea rezervîndu-și utilizarea sa doar la nivel opidan.

A fost, de asemenea, demonstrat caracterul nefondat al afirmaţiilor arheologilor, etnografilor şi istoricilor cu privire la cunoaşterea şi generalizarea, în cadrul societăţii antice, pe teritoriul României (şi al întregii Europe), a celorlalte instalaţii hidraulice, în special a celor funcţionînd pe principiul axului cu came (pive, şteampuri, ciocane hidraulice ş.a.) sau al bielei-manivele (ferăstrăul).

În schimb, a fost recuperată şi încadrată fondului autohton dacic cea dintîi instalaţie care a valorificat energia cinetică a cursurilor apelor repezi de munte pentru prelucrarea ţesăturilor de lînă (în tehnologia cea mai simplă, a curentului turbionar) numită pînă astăzi, în teritoriile Daciei libere, „ştează" (termen traco-ilir) şi în teritoriul fostei provincii romane, „vîltoare" (lat. vultor, -is).

Pe fondul ruralizării vieţii economice, după retragerea aureliană, în condiţiile unui regres evident al tehnologiilor şi instrumentarului din aproape toate domeniile producţiei materiale, inclusiv în cel al morăritului, în cetăţile dobrogene, sub influenţa civilizaţiei romano-bizantine, are loc perfecţionarea pietrelor morii de mînă de tradiţie romanică prin adaptarea dispozitivului de distanţare a pietrei superioare şi reglarea măcinişului (descoperit de noi la morile romane din locuinţele Pompeiului, din sec. I e. n.), dispozitiv atestat sub denumirea adoptată, mai tîrziu, din limba slavă („pîrpăriţă") şi generalizată în întrega ţară, începînd din secolele IX—XI, la morile de mînă feudale.

La începutul mileniului al doilea se produce larga difuziune a morilor de apă, tipul oriental sau „grecesc" (cu roată orizontală şi transmisia directă) limitîndu-şi expansiunea în sudul ţării, pînă la Carpaţii Meridionali (cu excepţia unei enclave în bazinul Streiului), moara occidentală sau „romană" (cu roată verticală şi angrenaj de transmisie) pătrunzînd, prin caracteristicile sale superioare şi randamentul net superior, în întreaga ţară.

Generalizarea morii de apă, iniţial tot în mediul urban şi pe domeniile feudale, laice sau ecleziastice (morile păstrează, secole la rînd, în toată Europa, caracterul de monopol feudal), nu a eliminat morile de mînă (care cunosc, în continuare, o diversificare sub raportul sistemelor de transmisie : prin pîrghie, direct prin manivelă, prin manivelă şi curea de transmisie, prin manivelă şi angrenajul roţilor dinţate), a căror prezenţă este atestată, deopotrivă, la oraşe şi la sate, încă mult timp.

La rîndul lor, morile cu tracţiune animală, cunosc, începînd din secolele XIII—XIV, o perfecţionare importantă, tipul feudal caracterizîndu-se prin pietre aplatizate, prin angrenaje de transmisie care amplifică mult viteza iniţială transmisă prin axul sau de roata la care erau atelate animalele, precum şi prin hamul pectoral, care substituie colierul de gît din antichitate, reprezentînd o invenţie revoluţionară pentru agricultura şi transporturile epocii feudale.

Morile de vînt, atestate din veacul XVI şi la noi, cunosc o mare diversitate constructivă, fiind întîlnite ambele tipuri de bază (cu pivot central şi cu cupolă turnantă), precum şi numeroase variante, între care amintim pe cele cu aripi din pînză (întîiul sistem velier eolian), pe cele cu transmisie simplă sau dublă, pe cele cu una sau două instalaţii.

Pătrunderea morilor „de foc" (cu aburi) are loc relativ tîrziu, începînd din anul 1841, prin achiziționare din import și numai pe feudele domnești sau în marile orașe exportatoare de cereale, generalizarea lor în mediul urban producîndu-se abia în ultima treime a secolului XIX.

La apariția morilor cu motoare cu explozie și a celor „cu curent", în secolul XX, cele „de foc" se vor retrage în mediul rural, fenomen care se repetă cu toate sistemele energetice și care se reglează autonom, prin caracterul, dintotdeauna ofensiv, al progresului tehnic în mediul urban și caracterul conservator al economiei rurale.

3.1.3. Cercetarea informației arhivistice ne-a evidențiat, începînd din secolele XIV—XV, generalizarea conceptului de „moară" și pentru alte instalații acționate hidraulic decît pentru morile de cereale. Constatarea ne-a determinat să extindem cercetarea și asupra acestor „mori", practic asupra totalității instalațiilor acționate de energii naturale superioare, numite de Marx „instalații mecanice dezvoltate".

Inventarierea acestora, urmărită, de asemeni, pe plan general european, a demonstrat generalizarea energiei hidraulice în toate domeniile producției materiale, economia feudală europeană înregistrînd, încă din secolele XII—XIII (la noi, fenomenul are loc, în contextul unei economii retardate de „mileniul migrațiilor", abia din veacul al XIV-lea), numeroase „mori" de apă de toate felurile: „de piatră", „de fier", „de scînduri", „de scoarță", „de tors", „de piuat", „de îndîrstat", „de melițat", „de oloit", „de hîrtie", „de praf de pușcă" etc.[48], la care se adaugă suflanții hidraulici ai topitoriilor de minereu sau ai forjelor metalurgice și multe altele.

Această denominație, care depășește limitele conceptuale ale morilor din antichitate, demonstrează o mutație esențială, de esență fenomenologică și nicidecum factologică, denumirea celei mai vechi instalații folosite la măcinarea cerealelor devenind generică pentru totalitatea instalațiilor prelucrătoare acționate de forța apei sau a vîntului.

Cercetările efectuate pe structura tehnică a noilor „mori" au evidențiat expansiunea utilizării axului cu came, începînd din secolul al XI-lea[49], ceea ce a permis utilizarea roților de apă, prin transformarea mișcării lor circulare în mișcare lineară, alternativă, la totalitatea proceselor lucrative care necesitau baterea materiilor prime în sistemul pivelor[50].

Prin ingenioasa combinare a bielei cu manivela, mecanicienii evului mediu au inventat sistemul bielei-manivele, care substituie, cu mare eficiență, axul cu came, experimentat la primele fierăstraie hidraulice, prin anul 1240, de către Villard de Honnecourt[51].

Totalitatea acestor mecanisme, superioare întregului sistem instrumental anterior, evidenția un prim proces de mecanizare a activității, subiectul procesului muncii nemaifiind în postura producătorului nemijlocit, ci în noua ipostază de „mecanic" care pornește, alimentează, reglează și supraveghează activitatea prelucrătoare desfășurată de noile „mașini". Acum începea, de fapt, noua eră a „mașinismului".

Sîntem, evident, în fața unei spectaculoase transformări în istoria omenirii, revoluționară prin trecerea de la sistemul „om-unealtă", caracteristic fazei meșteșugărești, la sistemul „om-mașină", caracteristic fazei industriale, „morile" evului mediu fiind exponentele ***întîii revoluții teh-***

nice europene de esenţă energetică[52], cea care avea să pregătească structurile tehnice indispensabile producerii, în secolul al XVIII-lea, a celei de-a doua revoluţii tehnice, în esenţă mecanică, la început[53], fiind aşadar uvertura acesteia.

„Morile" medievale reprezintă, pe plan fenomenologic, ceea ce noi am numit *„industriile populare medievale"*[54].

Ca orice proces revoluţionar, apariţia acestor industrii avea să determine prefaceri structurale în economia tuturor ţărilor europene, catalizînd, de o manieră incomparabilă cu epocile anterioare, schimburile dintre oraş şi sat, generînd formarea sau dezvoltarea, fără precedent, a pieţei marfare orăşeneşti, antrenînd o mare parte a populaţiei oraşelor şi chiar a satelor în circuitul activităţilor „industriale" şi provocînd o nouă diviziune socială a muncii. Contemporanii fenomenului conştientizau prefacerile care aveau loc, ca dovadă apariţia, în documentele vremii, a unei noi categorii socioprofesionale, cea a „mechanicilor"[55].

Urmarea firească a fost aceea a difuziunii treptate a noilor „industrii" şi în mediul rural, îndeosebi în zonele în care populaţia satelor şi-a păstrat libertatea socială[56]. Prin vitalitatea lor economică, prin caracterul întreprinzător al liderilor acestor comunităţi, deveniţi parteneri economici şi comerciali respectaţi de patriciatul orăşenesc, iar prin veniturile băneşti asigurate rapid, posesorii unui capital important, investit cu inteligenţă în promovarea noilor „industrii" în localităţile lor natale, se ajunge la apariţia „satelor specializate în industrii populare"[57], din care, prin „roirea" populaţiei sau emigrarea unor locuitori, se va produce difuziunea acestor instalaţii şi în zonele cu o economie închisă, conservatoare.

3.1.4. Preocupîndu-ne, în continuare, de clarificarea condiţiilor particular-istorice ale generalizării, pe teritoriul ţării noastre, a „industriilor populare medievale"[58], ne-am oprit, în mod deosebit, asupra mult controversatei probleme a *apariţiei pivelor hidraulice*, fenomen atribuit, anterior, de numeroşi cercetători, deopotrivă arheologi[59], istorici[60] sau etnografi[61] (care se citează reciproc, fără a întreprinde — nici unii — o cercetare concretă a fenomenului, pe plan istoric european), antichităţii clasice romane.

La baza acestei atribuiri stătea exclusiv criteriul etimologic, omiţîndu-se, mai întîi, surse documentare originale, indispensabile lămuririi fenomenului (constînd din superbele „fullonicae" conservate în siturile arheologice din antichitatea romană, de la Ostia[62], Pompei[63] şi Erculanum[64]) şi în al doilea rînd, faptul că etimonul *pilla*, *-ae* defineşte, în egală măsură, atît unealta manuală de tradiţie neolitică, cît şi mecanismele cu structuri tehnice superioare, dar cu aceeaşi tehnologie a prelucrării celor mai diverse materii prime, prin batere, prin piuare.

Investigată din perspectivă istorică europeană[65], apariţia şi difuziunea pivei hidraulice pentru prelucrarea ţesăturilor din lînă, pe teritoriul României, se dovedeşte a aparţine economiei feudale, ea avînd loc la jumătatea secolului XIV (întîia atestare expresă a acelor „molendinae pillatoriae" datează din anul 1342, la Olosig, lîngă Oradea[66]), toate celelalte documente anterioare referindu-se, neîndoielnic, la piuăritul manual, ale cărui tradiţii supravieţuiesc pînă în secolul nostru[67] sau, în cazul prelucrării hidraulice, la vîltorit, pînă astăzi, în numeroase zone etnografice, *in actu*[68].

Reconstituirea istoriei reale a piuăritului hidraulic, pe plan european, a permis istoricului englez E. M. Carus-Wilson să concluzioneze: ,,Mecanizarea piuării postavului a fost un eveniment la fel de decisiv ca și cel al mecanizării torsului și țesutului din secolul al XVIII-lea''[69].

NOTE

[1] George Vîlsan, *O știință nouă: etnografia*, Cluj, 1927.

[2] *Ibidem*, p. 33.

[3] Mihai Pop, *Etnografia și folcloristica română în anii de după eliberare*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', 4—5, 1964; Cornel Irimie, Corneliu Bucur, *Cu privire la cercetarea etnografică din România în ultimii 25 de ani*, în ,,Apulum'', VIII, Alba Iulia, MCMLXXI; Romulus Vulcănescu, *Etnologia*, în *Istoria științelor în România*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1975.

[4] *Arta populară românească*, Ed. Academiei, 1969; *Arta populară din Valea Jiului*, Ed. Academiei R. P. R., 1963; *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, Ed. Academiei R. S. R., 1967; *Arta populaiă de pe Valea Bistriței*, Ed. Academiei R. S. R., 1969; *Țara Bîrsei*, vol. 1—2, 1972—1974, Ed. Academiei R. S. R.; Tancred Bănățeanu, *Arta populară bucovineană*, Suceava, 1975; *Bistrița-Năsăud. Studii și cercetări etnografice*, Bistrița, C. J. C. E. S., 1977; Nicolae Dunăre, *Civilizația tradițională din curbura carpatică nordică*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1984; *Mărginenii Sibiului, Civilizație și cultură populară românească*, Ed. Știinițifică și Enciclopedică, 1985; Ion Vlăduțiu, *Etnografia românească*, Ed. Științifică, 1978; Valer Butură, *Etnografia poporului român*, Cluj-Napoca, 1978.

[5] Vasile Drăguț, *Privire asupra activității muzeistice din România*, în ,,Revista Muzeelor'', 1971, 2.

[6] *Muzee cu caracter etnografic-sociologic din România. Muzeul Brukenthal*, Sibiu, 1971; Cornel Irimie, *Zur aktuellen Problematik und zum Entwicklungsstand der volkundlichen Freilichtmuseen Rumäniens*, în *Tagungsbericht*, Stübing — Graz, 1974.

[7] Romulus Vulcănescu, *Etnografia, știința culturii populare*, Ed. Științifică, 1966, p. 8.

[8] Ion Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 26.

[9] Traian Herseni, *Probleme de sociologie pastorală*, București, 1941, p. 9.

[10] Fr. Boas, *Methods of Ethnology*, în *American Anthropology*. S. N., 22, după Cl. Lévy-Strauss, *Antropologia structurală*, București, Ed. Politică, 1978, p. 13.

[11] Corneliu Bucur, *Cu privire la domeniu, izvoare și metoda de cercetare în etnografie*, în ,,Revista Muzeelor'', 5, 1968; idem, *Cu privire la pregătirea de specialitate a cadrelor din muzeele etnografice și integrarea cercetării științifice ca obiectiv fundamental al activității polivalente a muzeelor*, în *Biharea*, Oradea, 1974.

[12] *Introducere la istoria civilizației tehnice populare românești*, București, 1981 (ms.),

[13] Karl Marx, *Capitalul*, Editura P. M. R., 1948, p. 187.

[14] I. W. Goethe, *Geschichte der Farbenlehre*, după Adam Schaff, *Istorie și adevăr*, București, Ed. Politică, 1982, p. 309.

[15] Simeon Mehedinți, *Coordonate etnografice. Civilizația și cultura*, București, 1930.

[16] Sidney Hook, *Obiectivity and Reconstruction in History*, în *Philosophy and History*, New York, 1963, p. 256, după Adam Schaff, *op. cit.*, p. 318.

[17] *Muzeul Tehnicii Populare*, ghid, Sibiu, 1986.

[18] *Ethnologie générale*, sous la direction de Jean Poirier, *Encyclopédie de la Pleiade*, Editions Gallimard, 1968; André-Leroi-Gourhan, *Evolution et Techniques*, I—II, Ed. Albin Michél, Paris, 1973.

[19] Jean Gimpel, *La révolution industrielle du Moyen Âge*, Paris, 1975, p. 16.

[20] Acad. C. I. Gulian, *Bazele istoriei și teoriei culturii*, București, Ed. Academiei R. S. R., 1975, p. 97.

[21] *Les origines de la civilisation téchnique*, sous la direction de Maurice Daumas, Paris, Presse Universitaires de France, 1966; A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*

[22] Corneliu Bucur, *Civilizația tehnică populară*. Concept. Structură. Caracteristici. Prezentarea sa în cadrul Muzeului Tehnicii Populare, în *Cibinium 1974—78*, Sibiu, 1979.

[23] Karl Marx, *Bazele criticii economiei politice*, II, Ed. Politică, 1972, p. 189.

[24] Verde Gordon Childe, *De la preistorie la istorie*, Ed. Științifică, 1967, p. 17.

[25] *Interdisciplinarité*. O. C. D. E., 1972, p. 294, după Mircea Malița, *Idei în mers*, București, Ed. Albatros, 1975, p. 11.

[26] Mircea Malița, *op. cit.*, p. 11.

[27] Traian Herseni, *op. cit.*, p. 6.

[28] Henri H. Sthal, *Amintiri şi gînduri din vechea şcoală a ,,monografiilor sociologice''*, Ed. Minerva, 1981, p. 87.

[29] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Reklam, Leipzig, f. a., după C. I. Gulian, *Marxism şi structuralism*, Ed. Politică, 1976, p. 16.

[30] Alexandru Tănase, Victor Isac, *Realitate şi cunoaştere în istorie*, Ed. Politică, 1980; M. Badea, P. Nichiţelea, *Filozofia istoriei*. Orientări şi tendinţe contemporane, Ed. Politică, 1982; Cătălina Zamfir, *Filozofia istoriei*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981; Adam Schaff, *op. cit.*

[31] M. Badea, P. Nichiţelea, *op. cit.*, p. 49.

[32] Corneliu Bucur, *Conceptele de unealtă şi instalaţie în civilizaţia populară*, în *Studii şi comunicări de istorie a civilizaţiei populare din România*, vol. 2, Sibiu, 1981.

[33] Idem, *Evoluţie şi tipologie în sistematica instalaţiilor tradiţionale din România*, în *Cibinium 1974—78*, Sibiu, 1979.

[34] Idem, *Introducere la istoria civilizaţiei tehnice* ...

[35] *Istoria civilizaţiilor şi concepţia marxistă despre evoluţia socială*, în A. Pelletier, J. J. Goblot, *Materialismul istoric şi istoria civilizaţiilor*, Ed. Politică, 1973, p. 89.

[36] Henri Gouhier, *La philosophie de l'histoire d'Auguste Compte*, în ,,Cahier d'histoire mondiale'', II, 1955, 3, după M. Badea, P. Nichiţelea, *op. cit.*, p. 53.

[37] Al. Zub, *A scrie şi a face istorie. Istoriografia română paşoptistă*, Iaşi, Ed. Junimea, 1981, p. 217.

[38] Vasile Pârvan, *Idei şi forme istorice*, în *Scrieri*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 403.

[39] *Meşteşug şi negoţ la românii din sudul Transilvaniei* (sec. XVII—XIX), Bucureşti, 1970, p. 237.

[40] Corneliu Bucur, *Introducere la istoria civilizaţiei* . .

[41] Idem, *Moara de mînă în istoria civilizaţiei tehnice a poporului român*, în *Cibinium 1979—83*, Sibiu, 1984.

[42] Idem, *Procese, procedee şi instalaţii cu tracţiune animală de obţinere şi prelucrare a cerealelor, de pe teritoriul României*, în *Studii şi comunicări* . . . vol. 2, 1981.

[43] Cornel Irimie, Corneliu Bucur, *Typology, distribution and frequency of watermils in Romania in the first half of the twentieth century*, în *Transactions of the International Symposion on molinology*, Danmark, 1969; Corneliu Bucur, *Consideraţii istorice şi etnologice privind apariţia instalaţiilor hidraulice pe teritoriul României*, în *Biharea*, Oradea, 1977; idem, *Moara de apă în Dacia romană în lumina descoperirilor arheologice*, în *Cibinium 1974—78*, Sibiu, 1979; idem, *A valuable Complex of vernacular Arhitecture the Bucket Mills on the Rudăria Waters*, în ,,Revista Muzeelor'' şi ,,Buletinul Monumentelor Istorice şi de Artă'', Bucureşti, 1980, 1.

[44] Hedwiga Ruşdea, *Morile de vînt din nordul Dobrogei*, în *Cibinium*, Sibiu, 1966; idem. *Windmills in Dobrogea, România*. Distribution and Typology, în *Transactions* . . .; Ştefan Olteanu şi C-tin Şerban, *Meşteşugurile din Ţara Românească şi Moldova în Evul Mediu*, Ed. Academiei R.S.R., 1969.

[45] Corneliu Bucur, *Creaţia tehnică*, în *Istoria gîndirii şi creaţiei ştiinţifice şi tehnice româneşti*, I, Bucureşti, Ed. Academiei R. S. R., 1982; idem, *Introducere la istoria civilizaţiei* . .; idem, *Aspecte social-economice ale practicării morăritului în partea de sud-est a Banatului*, în *Cibinium 1967—68*, Sibiu, 1969; idem, *Schiţă la monografia localităţilor de industrie şi meşteşug popular, prezentate în Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului*, în *Tibiscus*, 1975, Timişoara; idem, *Coordonate diacronice ale modului de viaţă zonal în secolele XI—XX*, în *Mărginenii Sibiului* . . .

[46] *Op. cit.*, p. 389.

[47] Corneliu Bucur, *Etnografie şi arheologie, etnologie şi istorie. Interferenţe în cercetarea interdisciplinară a civilizaţiei populare româneşti*, în *Studii şi comunicări* . ., 1; idem, *Izvoarele etnografice şi integrarea lor în cercetarea interdisciplinară a istoriei civilizaţiei populare româneşti*, în *Studii şi comunicări* . . ., 1.

[48] Constantin C. Giurăscu, *Contribuţii la istoria ştiinţei şi tehnicii româneşti în secolele XVI— începutul secolului XIX*, Ed. Ştiinţifică, 1973.

[49] Bertrand Gille, *Le moulin à eau — une revolution téchnique médievale*, în *Téhniques et civilisations*, III, 1954; Friedrich Klemm, *Histoire des téchnique*, Paris, 1966.

[50] Singer Charles, Holmyard E. J., Hall A. R., William Trevor, *History of Technology*, I—X, Oxford, 1954—58; Forbes Robert James, *Studies in Ancient Technology*, Leyda, 1955; Idem, *La téhnique et l'énergie au cours des siècles*, Paris, 1956.

[51] Jean Gimpel, *Revoluţia industrială în Evul Mediu*, Bucureşti, Ed. Meridiane, p. 114—115.

[52] Jean Gimpel, *ibidem*; E. M. Carus-Wilson, *An Industrial Revolution of the Thirteenth Century*, în Economic History Review, t. 11, 1941.

[53] M. Carus-Wilson, *The Woolien Industry*, în *The Cambridge Economic History*, t. 11, 1952.

[54] Corneliu Bucur, *Daci. Romani. Români.* Coordonatele fundamentale ale istoriei și modului de viață ; sistemele instrumentale și energetic, în *Studii și comunicări*, Sibiu, 1980 ; idem, *Creația tehnică . . .*

[55] Ștefan Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, București, Ed. Academiei, 1954, p. 65.

[56] Idem, *Voievodatul Transilvaniei*, I, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1971.

[57] Nicolae Dunăre, *Răspîndirea satelor specializate în meșteșuguri pe teritoriul României*, în *Cibinum 1967—68* ; Corneliu Bucur, *Creația tehnică*, . . .

[58] Corneliu Bucur, *Premize la o istorie a civilizației medievale românești* (Cu privire la apariția industriilor feudale pe teritoriul României), în *Studii și comunicări*, *loc. cit.*

[59] Mihail Macrea, *Viața economică în Dacia romană*, Ed. Științifică, 1969, p. 261 ; Dumitru Tudor, *Arheologia română*, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1976.

[60] Constantin C. Giurăscu, *op. cit.*, p. 159 ; Nicolae Lascu, *Cum trăiau romanii*, Ed. Științifică, 1969, p. 261.

[61] Cornel Irimie, *Pivele și vîltorile din Mărginimea și Valea Sebeșului*, Sibiu, 1956 ; Valer Butură, *op. cit.*, p. 394.

[62] G. Calza — G. Becatti, *Ostia*, Roma, MCMLX.

[63] Amedeo Maiuri, *Pompei*, Roma, MCMXLIX.

[64] Idem, *Ercolano*, Roma, MCMXLVI.

[65] Corneliu Bucur, *Șteaza (vîltoarea) și piua hidraulică în istoria civilizației tehnice a poporului român*, în ,,Cumidava'', Brașov, 1980.

[66] Ștefan Pascu, *Meșteșugurile . . .*, p. 83.

[67] Valer Butură, *Etnografia . . .*, p. 397 și urm. ; Corneliu Bucur, *Șteaza (vîltoarea) . . .*

[68] *Ibidem.*

[69] *The Wollen Industry . . .*, p. 400.

CERAMICA POPULARĂ DIN VALEA VÎLSANULUI – ARGEȘ (II)

MIHAIL M. ROBEA

Forme modelate și ornamente executate

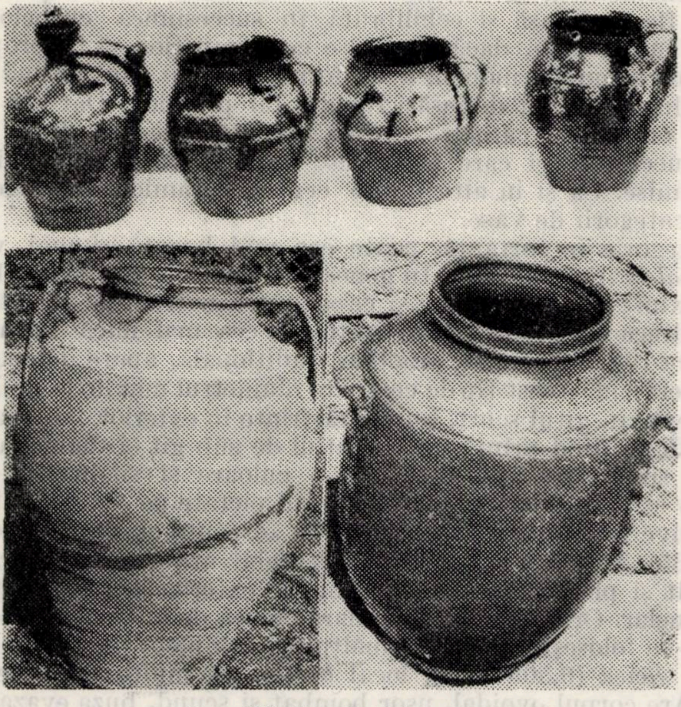
În aprecierea unui anume vas, criteriul formei domină pe toate celelalte, ornamentică și cromatică. Forma unui vas cu pereții subțiri trebuie să fie grațioasă și echilibrată în succesiunea curbelor ridicate de la baza lui. Toarta, dacă o are, se cere imperios să fie proporționată și să aibă o curbură armonioasă cu forma vasului. În ultimă instanță, forma vasului e dictată de însăși funcția lui practică. Dar nici ornamentica și nici cromatica vaselor, care se execută imediat după modelare, în etape succesive, și care le sporesc implicit valoarea lor intrinsecă, nu pot fi omise. Ca și în alte multe centre ceramice, distingem și aici mai multe categorii de vase.

O categorie importantă, poate cea mai bogată și mai variată, o alcătuiesc *oalele* (fig. 6, 8, 15). În general, ele au o formă ovoidală, cu diametrul maxim spre umerii lor și capacitatea extrem de variată (0,200—40 l). În ordinea crescîndă a capacității lor, cea mai mică formă ovoidală este *ceașca* (fig. 7), care, în practica tradițională, apare independentă de un anume serviciu. Acest tip de cești are diametrul maxim la mijloc, fundul profilat și evazat, gîtul scurt, buzele răsfrînte în exterior și toarta mult arcuită în afară, fiind prinsă între spațiul de sub gît și diametrul maxim. Decorația: smălțuirea completă într-o culoare și smălțuirea diferită a exteriorului și a interiorului ceștii, avînd pictate pe spațiul diametrului maxim motive fitomorfe: „două frunze", „crăcuțe cu patru-cinci frunze" (fig. 9/33—35). Al doilea tip de ceașcă, deosebit, are silueta cilindrică, toarta arcuită mult și plasată pe două treimi ale exteriorului și fundul concav, profilat și inelar. Ornamentica e similară cu cea de la tipul precedent. Însă la acest tip se folosește frecvent smălțuirea completă în verde închis. În continuare, *ulcica* (0,500—1 l), local *boalca*, cu multe variante, potrivit funcțiilor. Are corpul ovoidal, ușor bombat și scund, buza evazată și toarta arcuită între gît și sub diametrul maxim. Se disting cîteva variante: *boalca de Moși*, pentru sărbătoarea Moșilor, *boalca de băut apă*, *boalca de cules zmeură și fragi*, fiind îmbăierată, *boalcă de gătit mîncare*, cu conturul pîntecos. Aparțin ceramicii roșii nesămălțuite și sînt ornamentate în alb pe angobă roșie, cu motive geomorfe primare: „brîie drepte", „valuri" etc., și cu „palmete" pe cealaltă jumătate (fig. 9/7—8, 22).

Formele mijlocii, mari și foarte mari ale oalelor, cu o veche tradiție în centrele vîlsănene, apar tot atît de numeroase și de felurite ca boalcele. Tradiționalele *oale de Moși* (1—2 l), nesmălțuite, au forma ovoi-

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 3, p. 257—273, București, 1987

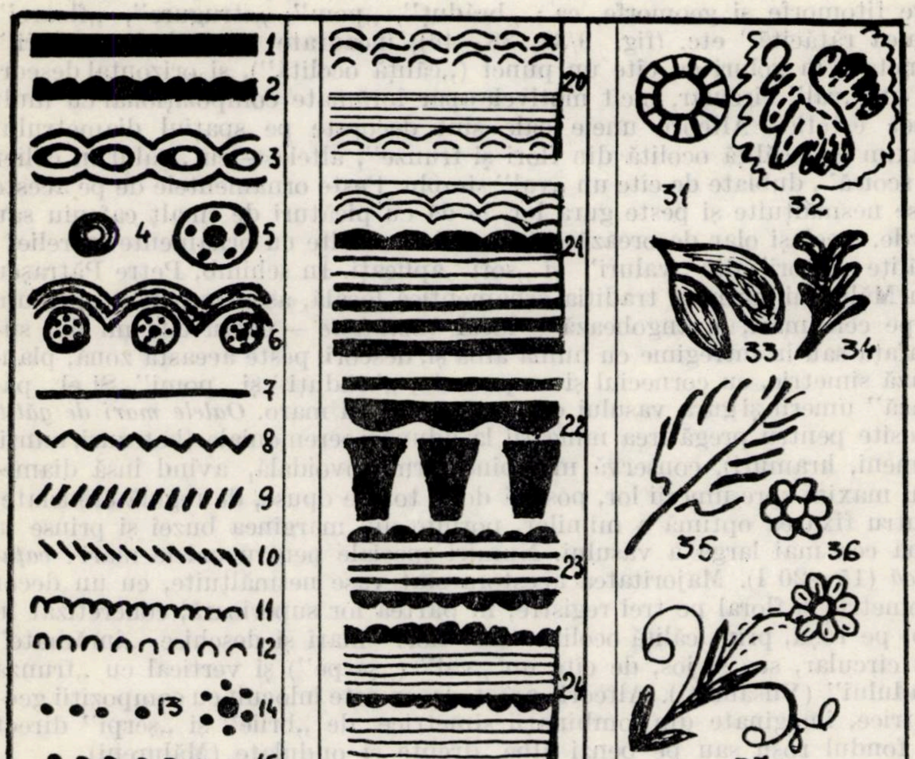
dală clasică și o ornamentație sobră, dar de efect, în două tipuri : una, cu un vechi substrat istoric, similară cu cea a boalcelor (Măluреni, Stroești), și alta pur geomorfă, alcătuită din grupuri de „brîie'' și de „valuri'' concentrice pe umerii vaselor (Vîlsănești). Apropierea sărbătorii Moșilor produce efervescență în satele cu olari și îi antrenează pe toți la lucru, producția de oale ridicîndu-se pînă la cea mai înaltă cotă din cursul anului. *Oalele de gătit*, cu mai multe variante apropiate, destul de frecvent cerute, au conturul puternic pîntecos, gura largă și buza răsfrîntă în afară, fundul plat și toarta dreaptă, lipită între buză și sub diametrul maxim. Unele necesități practice și unele preferințe au condus la modelarea diferită a gurii oalelor de gătit : cu gura largă la deal, ca „la fiert să nu dea-n foc'', și cu gura strîmtă pentru cîmpie, ca „să fiarbă mai repede''[29]. Utilitatea și capacitatea lor le-au inspirat terminologia cunoscută printre săteni : *fierturele* (1—2 l) și *fierturi* (3—5 l). În trecut, datorită configurației vetrei, se lucra, tot pentru fiert, *oala tripodă*. Și ornamentația acestor oale, ca și forma lor, este variată, chiar de la un olar la altul. Astfel, Gheorghe N. Ban — Vîlsănești ornamentează vasele respective nesmălțuite pe treimea și pe jumătatea lor superioară cu motive și compoziții geomorfe (fig. 9/16—24) : „brîie'' liniare în grupuri de cinci, „valuri'' în grupuri de 6, compoziții compuse din „brîie'' și „valuri'' etc. și cu „pete'' mari de smalț verde pe cîmpul ornamental și pe buze. Ilie Dragu — Vîlsănești, cu cele mai complexe și mai variate ornamente, decorează aceste oale, cam pe două treimi din suprafața lor, pe angobă în roșu sau



8. — Diferite oale și borcane.

în alb, pe două-trei registre paralele, prin desen ori prin pictură, cu motive fitomorfe și geomorfe, ca : „brăduț”, „pom”, „strugure”, „floare”, „calea rătăcită” etc. (fig. 9/32, 38—46), încadrate vertical de „valuri”, punctate în goluri cu cîte un punct („căliță ocolită”), și orizontal deseori cu un „val” circular, încît motivele apar înrămate compozițional cu mult efect estetic. Alteori, unele oale sînt decorate pe spațiul diametrului maxim cu „căliță ocolită din flori și frunze”, altele — cu „valul în colier de scoică”, dublate de cîte un „val” simplu. Peste ornamentele de pe aceste vase nesmălțuite și peste gura lor, le dă cu picături de smalț cafeniu sau verde. Același olar decorează oalele mai deosebite cu ornamente în relief : „călițe cu sori” din „valuri” și „sori” aplicați. În schimb, Petre Pătrașcu din Mălureni, urmînd tradiția ornamentică locală, asemenea vase, precum și pe cele mari, le angobează — local *humuiește* — patru cincimi din suprafață sau în întregime cu humă albă și, deseori, peste această zonă, plantează simetric, cu corneciul și cu pensula, „brăduți” și „pomi”. Și el „pătează” umerii și gura vasului cu smalț verde și maro. *Oalele mari de gătit*, folosite pentru pregătirea mîncării la adunări ceremoniale (botezuri, nunți, pomeni, hramuri), conservă mai bine forma ovoidală, avînd însă diametrul maxim spre umerii lor, posedă două toarte opuse, de regulă crenelate, pentru fixarea optimă a mîinilor, pornite din marginea buzei și prinse în zona cea mai largă a vasului. Numiri speciale pentru oalele mari : *cațaveică* (15—20 l). Majoritatea acestora sînt vase nesmălțuite, cu un decor geometric și floral pe trei registre, în partea lor superioară, concretizat în alb, pe roșu, prin „căliță ocolită din flori” mari și deschise, „înrămate” tot circular, sus și jos, de cîte un „val” („șarpe”) și vertical cu „frunza bradului” (Vîlsănești). Alteori, acest decor este înlocuit cu compoziții geometrice, imaginate din combinații simetrice de „brîie” și „șerpi” direct pe fondul roșu sau pe benzi albe, drepte și ondulate (Mălureni).

Grupul *oalelor pentru transportarea și conservarea alimentelor* diferă puțin de grupul anterior. Mai întîi *oala cu baieră* sau *oala îmbăierată*, necesară transportării hranei la cîmp și pădure, de o capacitate mijlocie, are o formă ovoidală și o toartă, o „baieră”, arcuită peste gură și lipită de cealaltă parte a ei. Apoi *oalele de muls și de păstrat laptele*, avînd silueta vădit bombată la mijloc, gura largă aproape cît fundul și o toartă obișnuită, se cunosc în terminologia populară sub denumirea de *pîrnaie* (3—6 l), *toitonele* și *toitane* (5—10 l). În chip deosebit se impune *pîrnaia*, vas pentru prinsul laptelui, în formă sferoidală, compus din vasul propriu-zis, care are două toarte ovale în secțiune, opuse, și capac, terminat cu buton cilindric și plat. Nu toate pîrnăile posedă capac. Decorul acestor ultime vase, cînd mai sînt nesmălțuite, se limitează la motive geometrice și fitomorfe. Un loc aparte îl ocupă tot oalele lui Ilie Dragu, decorate pe întreaga suprafață exterioară cu ornamente complexe și în relief, pe trei registre : o „căliță ocolită cu bumbi”, mai mică, pe gîtul vasului, și o altă „căliță ocolită cu rozete”, mai mare, în spațiul de sub diametrul mare, între ele fiind introdus un rînd circular de păsări în relief ce-și arcuiesc picioarele pe buclele căliței mari. Pe suprafața rozetei sînt adînciți circular mai mulți „sori”. Smălțuite într-o culoare, ornamentația lor capătă o strălucire de un deosebit efect estetic. În sfîrșit, *oalele foarte mari* (10—40l) pentru conservarea și depozitarea alimentelor, care, spre deosebire de oalele foarte mari pentru gătit, își păstrează silueta ovoidală, au peretele


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46

9. — Motive ornamentale de pe vasele ceramice din Valea Vîlsanului.

mai gros, spre a rezista presiunilor, gîtul profilat, gura relativ strîmtă, fundul neprofilat, buza dreaptă, îngroşată şi adînc şănţuită în interior, pentru asigurarea sprijinirii capacului, şi două „coade" crenelate, opuse. Pentru acoperire, au capac cu buton. Nici aceste oale nu sînt lipsite de o terminologie locală, raportată la capacitatea şi funcţia lor: *codană* (pentru păstrarea unturii), *chiup* (pentru pregătirea murăturilor şi depozitarea vinurilor şi cerealelor). Oalele foarte mari pot fi nesmălţuite („dă roşu") şi smălţuite, în interior sau exterior. Celor nesmălţuite li se pictează pe angobă, în alb sau în roşu, într-o culoare contrastantă, motive geomorfe şi fitomorfe. Chiupurile, cu un contur amforoidal, se decorează în relief, cu „brîie" alveolate, „bumbi", „rozete" şi „şerpi" şi se smălţuiesc în întregime cu smalţ verde. Acum, la sfîrşitul acestui deceniu, vasele mari se modelează, din cauza concurenţei recipientelor de tablă (emailate), sporadic, şi, mai ales, la comandă.

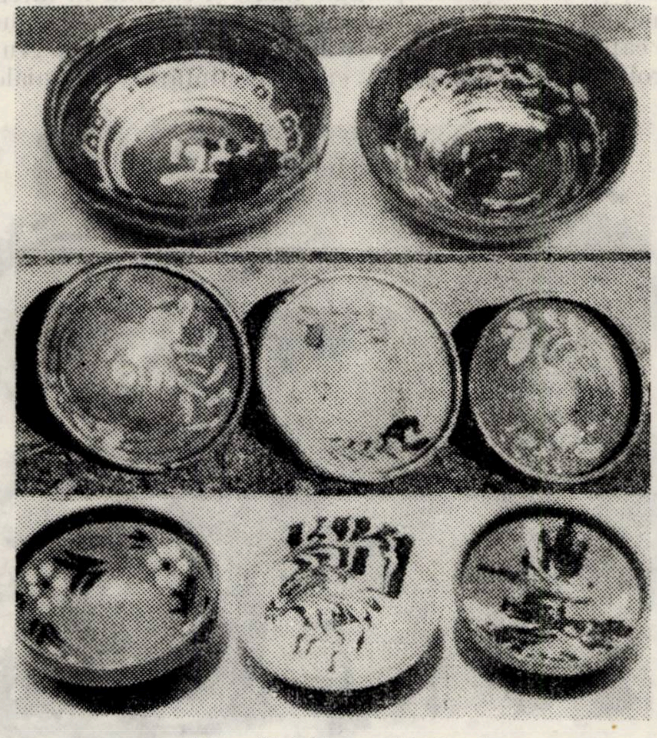
Categoria *borcanelor*, apropiate prin varietatea înălţimii de oale, se exprimă printr-o formă cilindrică, uşor bombată sau tronconică, cu gura şi fundul aproape egale. Acestea, purtînd denumirea după funcţia îndeplinită, se prezintă cu o gamă relativ bogată de tipuri şi de variante, începînd cu ceştile de ţuică şi sfîrşind cu borcanele cu mănuşă. Tipuri şi variante: *cănile de apă*, unele avînd silueta cilindrică, iar altele (0,700—1 l) — corpul uşor tronconic şi gîtul mult înălţat şi lărgit în afară, posedînd sau nu cioc pentru scurgerea lichidului, opus toartei; *borcanul de apă* şi *de ţuică*, înalt, cu silueta asemănătoare cănii, însă fără gît; *borcanul de dulceaţă*, cu pereţii drepţi şi largi, deseori fără toartă; *borcanul mare* (15—20 l), cu corpul cilindric mult lărgit şi cu două mănuşi în poziţii opuse, destinat conservării unturii, magiunului, murăturilor etc. În general, se smălţuiesc în întregime borcanele mici şi mijlocii; complet în interior şi parţial în exterior borcanele mari, cu culorile maro, verde, cărămiziu etc. Însă decorarea cu motive pictate şi modelate se produce sporadic la aceste vase şi numai la anumite tipuri ale lor: „floare" cu două „frunze" în două-trei exemplare şi în alb pe peretele întreg al cănii de lapte; „frunze" mari în şir în *sgraffito* pe pîntece şi un briu simplu în relief pe linia dintre corp şi gît la cana de apă; „calea rătăcită cu rozete" pe jumătatea inferioară şi „peisaj cu iarbă" pe jumătatea superioară, ambele în relief, la cana mare. O formă deosebită, apropiată de borcan, dar şi de urcior, este *ceainicul* (0,50—1,50 l), introdus mai recent. Are silueta unui borcan cu urechi, cu gura îngustă şi fără buză, acoperită de un mic capac cu buton, şi un cioc tubular în partea opusă toartei. Se smălţuieşte în culori. Ceainicul modelat şi decorat de Ilie Dragu constituie o altă creaţie ceramică a sa de înaltă valoare artistică. Un ceainic cu corpul apropiat de urcior, cu gîtul profilat şi cu gura largă, este decorat în relief cu „calea rătăcită cu rozete" şi cu „peisaj cu iarbă" pe întreg peretele şi are în locul butonului de pe capac o pasăre.

O altă formă de vas foarte apropiată de borcan este vechiul *putinei*, acum tot mai rar modelat aici. Iese din atelier fie nesmălţuit, fie smălţuit, însă fără ornamente.

O categorie de vase mult solicitată pe piaţă şi nelipsită din producţia olarilor o constituie cea a *urcioarelor* (fig. 6—8), cu o largă varietate de capacităţi (0,250—7 l). Urcioarele mijlocii (2—4 l), destinate păstrării şi transportului lichidelor, sînt cele mai căutate. În general, olarii vîlsăneni, ca și cei din văile vecine ale Argeșului și Rîului Doamnei, modelează acum urcioare ovoidale, echilibrate, cu toarta tubulară, fixată între diametrul maxim și gît, printr-un inel, și le decorează cu motive geomorfe și fitomorfe. Totuși, la o examinare atentă a tipurilor de urcioare confecționate de meșterii olari locali, se observă realizări distincte, personale. P. Pătrașcu — Mălureni modelează urcioare cu dimensiuni variate, cu conturul amforoidal și cu toartă în geometria unghiului ușor rotunjit, în care se montează „țița". Urcioarele nesmălțuite le angobează cu humă albă și le stropește cu smalț pe umeri. Urcioarele smălțuite le decorează mai întîi pe pîntece, prin incizare, cu „frunză dă nuci", le humuiește în roșu gîtul și gura și în alb restul corpului și apoi le smălțuiește cu smalț incolor, obținîndu-se culorile roșu-cărămiziu și galben. Ilie Dragu — Vîlsănești modelează urcioare cu silueta ovoidală, conturul pîntecos și porțiunea superioară semisferoidală, cu fundul lat și o toartă semicirculară proeminentă cu o țîță la mijloc. În privința decorării lor, se disting trei tipuri de ornamentare. Un prim tip de decorare la urcioarele nesmălțuite constă în angobarea cu humă albă a jumătății lor inferioare și umplerea jumătății superioare, roșii, cu compoziții ornamentale în alb, alcătuite dintr-un rînd de flori mari, imprimate cu tiparul, încadrate orizontal prin „val" și vertical printr-o „căliță ocolită cu puncte", pictate cu pensula. Al doilea tip e realizat prin păstrarea nesmălțuită a jumătății inferioare, care poate fi însă humuită în roșu, și prin smălțuirea cu maro sau cafeniu a jumătății superioare a urciorului, după ce anterior se pictase un cîmp ornamental: fie unul similar cu cel de la tipul precedent, fie cu o altă compoziție ornamentală — de pildă cu „flori", încadrate orizontal cu grupuri de brîie și vertical de „brăduți" etc. Al treilea tip de decorare, deja folosit și pe alte vase, se află pe urcioarele cu o destinație utilitară deosebită. El constă în ornamentarea integrală a peretelui vasului cu „calea rătăcită cu rozete" și „peisajul cu iarbă". Gheorghe Ban — Vîlsănești confecționează urcioare cu corpul ovoidal, cu contur pîntecos, asemănător pepenelui, cu o toartă larg curbată, și le oramentează cu motive geometrice și florale.

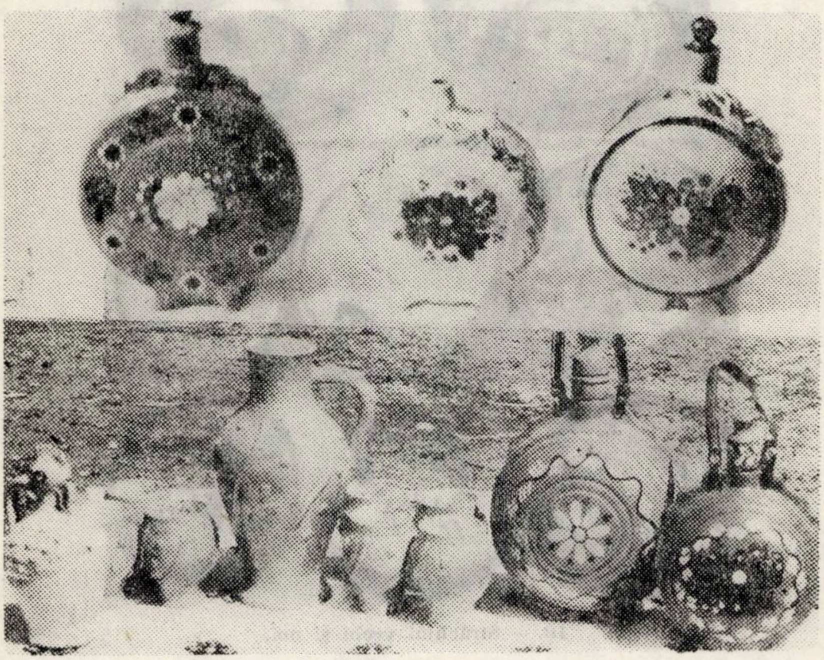
În evoluția sa mai recentă, urciorul a cunoscut modificări structurale. Imediat după primul război mondial, i s-a introdus toarta tubulară cu țîță și i s-a lărgit gura. Au fost confecționate și introduse pe piață două tipuri noi : *urciorul cu sită* (Stroești) și *urciorul-pasăre* (Mălureni, Vîlsănești). A devenit însă o raritate *urciorul-pepene*.

Vasele cu o formă întinsă și scundă se constituie într-o categorie pe cît de bogată pe atît de felurită. Și, în primul rînd, grupul *străchinilor* (fig. 10), local *cenace*, destinate servirii și conservării hranei. Ele sînt confecționate în spiritul tradiției preistorice (La Tène), avînd pereții înalți și puțin oblici. Se produc mai multe tipuri vechi de străchini nesmălțuite și smălțuite : *cenace mici*, pentru hrănirea copiilor și păstrarea unor preparate din griș și orez ; *cenace mari*, destinate servirii mesei și conservării alimentelor ; *cenace de Moși*. Cînd străchinile mari devin foarte mari, servind la spălarea vaselor ori a omului, pe mîini și pe față, uneori și la conservarea anumitor alimente, acestea se numesc *ligheane*. Decorul lor, concretizat cu humă albă, în interior, e destul de variat, cu ornamente fitomorfe : „crenguțe cu frunzulițe", „frunze cu flori" ș. a. ; reprezentări geomorfe : „valul" ; compoziții ornamentale din linii drepte și oblice pe mijlocul pereţilor, în registre concentrice; ornamente cosmomorfe: „sori'', din cercuri simple şi duble, pe 2—3 registre, ultimele unite prin linii verticale, şi cercuri din linii ondulate, marcate discret cu frunzişoare, la cenacele de Moşi; motive fanteziste: din pete mari de smalţ verde şi maro, realizate prin stropire cu pensula ori lingura pe pereţii interiori; ornament „nour'', concretizat policrom prin tehnica înmărmurării, pe cenace folosite la servirea mesei. Deseori, exteriorul buzei „ligheanului'' se decorează în întregime cu „val''. *Castroanele*, de factură mai recentă, sînt apropiate de străchini, doar că au dimensiunile puţin mai mari, pereţii mai oblici şi buza mai groasă. *Farfuriile*, reprezentînd o producţie relativ nouă, se confecţionează aici mai rar, la comandă. Împrumută elemente decorative din ornamentica străchinilor.



10. — Străchini vechi şi noi.

De forma străchinilor e apropiat un grup cu trei tipuri de vase: un tip puţin mai înalt, circular, cu fundul plat, pereţii drepţi şi cu urechi simple ori duble, în poziţie orizontală, cu buza puţin răsfrîntă în afară — *cratiţa*; unul cu fundul uşor bombat în exterior, avînd trei picioare şi o coadă scurtă — *tigaia*; altul cu dimensiunile mai mari decît cele precedente şi posedînd numai două urechi simple, opuse, de care se prinde uneori o toartă — *tuciul*. Destinate pregătirii hranei la foc, vasele nesmălţuite sînt angobate, iar cele smălţuite au smalţul numai pe interior. Cu excepţia crătiţii, tuciul şi tigaia se modelează acum foarte rar. Însă mult mai apropiat de structura străchinilor e grupul vaselor cu forma generală tronconică și cu deschiderea foarte largă, cu felurite utilizări: *strecurătoare*, cu silueta apropiată de strachină, avînd o toartă și jumătatea inferioară perforată; *fructiera*, în forma unui taler puțin mai adîncit și mai larg, cu un picior gros și scurt, confecționată sporadic în Stroești (de N. Pătrașcu); *capacul*, destinat acoperirii oalelor și borcanelor mari, dimensionat după mărimea gurii lor, cu corpul semisferoidal, avînd buza puțin evazată în interior și deasupra un buton cilindric, de forma unei ciuperci; *suportul*, pentru diferite vase (căni, glastre), un adevărat capac inversat și adaptat funcției noi, posedînd un perete scund și drept și un fund plat; *tava de copt*, cu corpul mult alungit, cerută îndeosebi de gospodinele „dă la vale". Și aceste componente ceramice se decorează în angobă roșie și albă, foarte rar li se desenează „brîuri" și „valuri" pe părțile superioare, și se smălțuiesc sporadic maro și cafeniu în interior. Suportul e ornamentat, pe mijloc, cu un brîu în relief cu canelură. Numai producția de capace și suporturi este mai intensă. În fine, grupul vaselor cu forma sferoidală, mult aplatizată, cu întrebuințări ceremoniale și rituale: *plosca de nuntă* (fig. 11), care reproduce aproximativ pe cea de lemn, avînd 4 picioare trapezoidale mici și 2 aripioare curbate cu cîte un orificiu, de care se prinde șnurul, de o parte și de alta a gîtului, înălțat deasupra lor, a cărui gură se acoperă cu un capac tubular terminat printr-un buton sferic; *anaforierul*, cerut în trecut de oamenii bisericii, sferoidal sau sferic, divizat în cele două emisfere, cea inferioară fiind fixată pe un picior tronconic scurt, în trepte inelare, iar cea superioară terminîndu-se tot cu un buton sferic. Decorația ploștii e complexă și întinsă, în culori și în relief.



11. — Alte tipuri de vase.

Primul tip de decorare, în culori şi în *sgraffito*, constă în alternări de registre umplute cu motive solare şi florale pe un fond coloristic variat. Astfel, pe părţile laterale ale unor ploşti smălţuite în culoare maro, se reproduce motivul „soarele", sugerat prin alternarea de cercuri drepte sgrafitate, cu cele ondulate, „împodobite" cu frunze ori liniuţe, pictate policolor, paralele şi micşorate spre centru, care este acoperit cu o floare mare cu petalele deschise complet. Pe părţile laterale ale unor ploşti cu decor fitomorf, introdus mai recent, „sorii" sînt concretizaţi prin „căliţe ocolite" circulare din flori şi ramuri stilizate, avînd în centru floarea mare deschisă. Evident, prin alternarea de registre şi culori, pe fonduri coloristice variate, se pot crea, ca şi pe alte vase de altfel, o sumedenie de variante ornamentale. N. Pătraşcu din Stroeşti creează, în spirit tradiţional, cele mai frumoase ploşti aparţinînd acestui tip, putînd rivaliza cu oricare alt olar. Al doilea tip de decorare, ornamentarea în relief, reproduce sobru, dar cu acurateţe, principalele motive cosmomorfe şi fitomorfe din repertoriul plastic precedent : „sori", „flori" etc. Şi acest tip de ploşti se smălţuieşte în cafeniu, verde. Ilie Dragu din Vîlsăneşti se arată a fi cel mai talentat olar vîlsănean în crearea lor. Anaforierul este angobat în roşu-cărămiziu sau smălţuit în cafeniu, verde.

Producţia de *vaze* formează o categorie a olăriei cu o tradiţie atestată la începutul secolului nostru. În atelierul ceramic al învăţătorului I. Marinescu se producea, printre altele, o gamă largă de tipuri de vaze, care au pătruns pe piaţă şi au ispitit pe mulţi olari vîlsăneni în a le introduce în repertoriul de confecţionare al atelierelor lor. Centrul Mălureni asigură aproape întreaga producţie de vaze din Valea Vîlsanului. Olarii care au preluat şi au dezvoltat meşteşugul modelării şi decorării vazelor pînă la un înalt rafinament artistic au fost fraţii Dumitru şi Petre Pătraşcu din Mălureni. D. Pătraşcu, care a urmat în cea mai mare măsură modelele ieşite din atelierul lui I. Marinescu, confecţiona de obicei trei tipuri de vaze : 1. vază cu forma tronconică, contur pîntecos şi gîtul scurt, avînd motivele ornamentale incizate — un „brîu" şi un „val", paralele, sus şi jos, unite simetric cu brîie verticale ; 2. vază cu corpul amforoidal, gîtul cilindric înalt şi buza groasă şi răsfrîntă în afară, pe un picior semisferoidal, cu decoraţie completă, prin sgrafitat, cu motive geometrice ; 3. vază cu silueta cilindrică, posedînd piciorul inelar şi buza uşor răsfrîntă în afară, smălţuită. Estetic, primele două tipuri au o valoare superioară, însă sînt puternic influenţate de elementele orăşeneşti moderne.

În schimb, P. Pătraşcu modelează două tipuri de vaze realmente originale, sub toate aspectele : 1. vază cu corpul amforoidal, contur unghiular la mijloc, gura şi fundul răsfrînte proporţionat în afară, avînd un picior inelar discret, pe margine cu o decoraţie dintr-o funie modelată în relief, şi trei toarte, nefolosite, convertite şi stilizate în şerpi, pe o treime încolăciţi, totul smălţuit în roşu-cărămiziu sau în vedere-prăzuliu (fig. 7) ; 2. vază cu silueta tronconică, gîtul cilindric şi înalt, buza întoarsă în exterior şi trei toarte înalte, plasate sub buză şi diametrul maxim, convertite şi stilizate în şerpi parţial încolăciţi, totul în smalţul similar tipului anterior. Deşi modelate mai puţin estetic, aceste două tipuri de vaze se impun prin forma şi culorile adecvate.

În ultima perioadă a început a fi introdusă treptat, aici, o categorie nouă de vase — *serviciile de ţuică, de vin, de cafea* etc. Aceasta datorită unui meșter olar din Mălureni, Franklin Pătrașcu, care, în trecerea sa vremelnică prin atelierul Cooperativei „Unirea Meșteșugarilor" din Curtea de Argeș, a deprins, pe lîngă altele, tehnica confecționării serviciilor respective. El are modelate mai multe tipuri de servicii și vaze, al căror model generic îl formează serviciile de faianță similare de la fabrica locală de faianță, însă cu valorificarea a numeroase elemente din formele și ornamentica populară. În acest sens, serviciul de vin, compus dintr-un vas mai mare și alte opt mai mici („pahare"), ovoidale, decorate complet și în relief, pe registre alternative, cu șerpi stilizați și bumbi, smălțuit în verde, constituie un exemplu ilustrativ. Alte servicii, smălțuite, apar ornamentate în tehnica „nour". Totuși, olarii manifestă reticențe față de serviciile acestea.

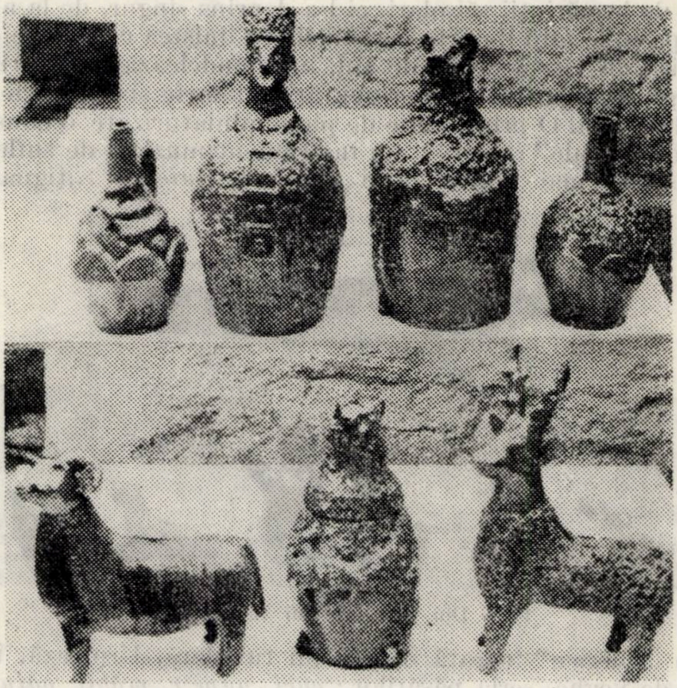
La roata olarului se mai modelează de către unii meșteri anumite componente ale unor vase și obiecte ornamentale cu o altă destinație decît cea comună : vase avimorfe (urcioare, pușculițe, ceainice) și zoomorfe (chisele de dulceață, borcane de miere), butoiașe ș. a.

Alte numeroase obiecte și vase ce nu pot fi lucrate complet sau parțial la roată — *obiecte de uz casnic, chisele, figurine* ș.a. — se modelează *cu mîinile.*

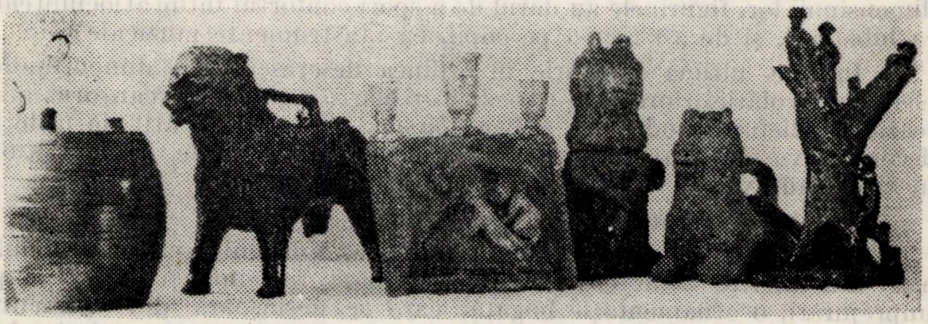
În rîndul obiectelor de uz casnic se înscriu : *solnițele, scrumierele, sfeșnicele, pușculițele* etc. În contact cu noua mentalitate, olarii le-au mai lărgit gama de tipuri și cîmpul ornamental. Modelarea pușculiței tradiționale într-o *pasăre* și cu un volum mai larg de către P. Pătrașcu, de pildă, constituie unul dintre multele exemple.

Categoria *chiselelor*, a *borcanelor* și a altor *vase similare*, în figurări antropomorfe, zoomorfe și fitomorfe, se produce acum în centrele Mălureni și Vîlsănești. În primul centru, cu tradiție din perioada interbelică în modelarea formelor speciale, tot cunoscuții olari Dumitru și Petre Pătrașcu dovedesc cea mai bună îndemînare. *Chiselele* și *borcanele zoomorfe* pentru dulceață, miere, magiun și zahăr le figurează ultimul olar prin *urși, lei* etc. în picioare și culcați. Le smălțuiește în brun, cafeniu, maro. Cu mult talent și cu un puternic simț al proporțiilor, el le modela forma corpului, arcuirea picioarelor și detaliile capului. Printr-o tehnică specială, dar simplă, le pregătea „păru" și le îmbrăca cu „blană", încă o dată individualizîndu-le după natura speciei lor și apropiindu-le astfel de prototip. În Vîlsănești, formele acestea (fig. 12) le realizează Ilie Dragu. El modelează o gamă mai largă de chisele și borcane cu forme zoomorfe : *oaie, căprioară, cerb, urs, ursul cu mielul* ș. a. Unele modelări, ca *ursul cu mielul*, figurează compoziții plastice. Modelate de un meșter olar atît de talentat și de experimentat în crearea formelor ceramice fine și miniaturale în spiritul realismului popular, aceste reprezentări, cu mult mai apropiate de modelele lor decît cele din Mălureni, se disting prin finețea contururilor și prin capacitatea de transfigurare a detaliilor.

Celelalte componente ceramice ale acestei categorii aparțin feluritelor reprezentări (fig. 13). P. Pătrașcu figura *butoiaș*, cu cercuri și dopuri ; *sfeșnic cu trei brațe*, pe a cărui placă laterală e reliefată celebra legendă a Romei antice : *lupoaica cu Romulus și Remus ; pomul cu maimuțe*, avînd trei maimuțe în acțiune, o creație rarisimă. Franklin Pătrașcu lucra *urcioare-pasăre*, un urcior mic cu partea superioară convertită într-o pasăre (pui, găină). Ilie Dragu modelează și el o gamă largă de urcioare : antropomorfe, concretizate prin *ciobanul cu bîta*; avimorfe: cocoşi; geomorfe — *sferice* şi cu ornamente în relief (fig. 12). Ultimul tip de urcioare, sferice, este exprimat prin două variante, una cu cioc tubular şi ornamentată în relief cu „căliţă ocolită cu bumbi'' şi trei brîie simple, şi alta fără cioc tubular şi cu decoraţia modelată din brîu ondulat şi „peisaj cu iarbă". Nu trebuie omisă nici realizarea, cu multă fineţe artistică, a *Mănăstirii de la Curtea de Argeş*.

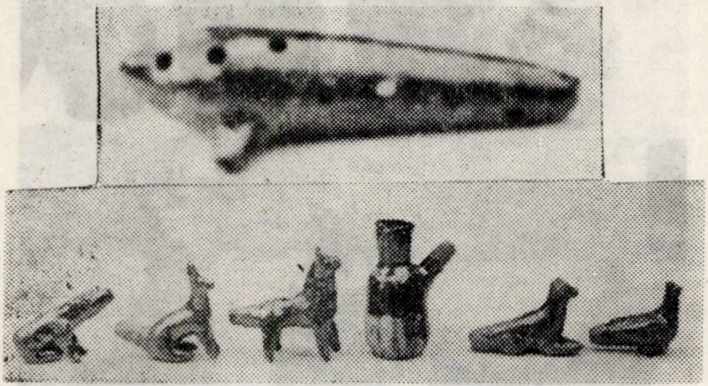


12. — Urcioraşe şi chisele în forme antropomorfe şi zoomorfe.



13. — Diferite reprezentări ceramice.

În centrele ceramice din Valea Vîlsanului se confecţionează, de asemenea, o *ceramică miniaturizată — figurinele de lut* (fig. 14). Prin miniaturizare, vasele şi obiectele pot coborî din înălţimea lor pînă la dimensiunile de 3—10 cm. Piesele respective se confecţionează cu mîinile dintr-un lut fin pe spaţiul roţii nemişcate şi al mesei olarului şi se smălţuiesc în culoarea obiectului şi animalului miniaturizat. Mulţi meşteri vîlsăneni creează fluierice, concretizate mai ales prin *căluţi*. Şi aici, cel mai talentat şi inventiv olar rămîne tot Ilie Dragu. Meşteşugul modelării figurinelor nu l-a învăţat de la părinţii săi olari, ci l-a deprins singur, de la alţii, dintr-o neistovită pasiune faţă de arta ceramicii. În liniştea casei sale de la capătul unei uliţe, în vîrstă de 72 de ani, mai modelează încă, printre altele, o gamă largă de figurine cu reprezentări avimorfe şi zoomorfe, provenite din adîncul istoriei. O primă serie de piese miniaturizate o constituie „instrumentele muzicale" : *ocarină*, un instrument muzical de suflat în formă de peşte, şi cu mai multe găuri ; *urcioraş-fluierice* („ţignal"), un urcioraş cu o „fluerice" lucrată în ţîţa lui tubulară. Urmează, în stare de repaus sau de veghe, seria păsărilor : *cuci*, *pupeze*, *vrăbii*, *găini* etc., precum şi cea a animalelor domestice şi sălbatice : *căluţi*, *cîini*, *lupi*, *urşi* etc. Bine modelate, ele particularizează cu multă forţă realistă componentele avimorfe şi zoomorfe. Majoritatea acestora deţin, într-un anume loc din corpul lor, o „fluierice", care, prin suflare, produce fluierătura. În pofida dimensiunii lor, figurinele au darul de a spori confortul intim al locuinţelor, ca bibelouri, şi de a-i recrea pe copii, ca „instrumente muzicale".



14. — Din figurinele lui Ilie Dragu.

În fine, ultima categorie în ordinea descrescîndă a dimensiunilor elementelor olăriei o formează *aplicele*. Toţi olarii, îndeosebi cei care ornamentează cu reliefuri, modelează aplice *(bumbi*, *frunze* etc.), atît de utile la decorarea vaselor mari. Toate, atît fluiericele cît şi aplicele, sînt smălţuite în culori adecvate.

Tehnicile de ornamentare

Olarii din centrele ceramice din Valea Vîlsanului, ca şi alţi mulţi olari din diferite zone etnografice, stăpînesc temeinic şi aplică, după împrejurări, o ornamentaţie bogată, care se desfăşoară din momentul terminării modelării vaselor şi pînă în preajma celei de-a doua arderi a lor.

Ornamentarea cu figuri în relief aplicate este numai una dintre acelea care se desfăşoară în momentele următoare modelării vaselor. Apelează la această tehnică olarii din toate centrele locale, îndeosebi cei din Vîlsăneşti, pentru o gamă largă de vase — de la urcioraşe la chiupuri. Realizarea ornamentului se produce în mod obişnuit în două faze : modelarea formei ornamentului şi, în majoritatea cazurilor, „înscrierea" pe ea a unor reliefuri. Se modelează direct cu mîna: *simple brîuri*; *funie*—alcătuită din două şnururi împletite; *butoni cilindrici*; *şerpi* stilizaţi.

Se mai modelează cu mîna şi cu alte „unelte": *brîuri alveolate*, prin impresiunea succesivă a degetului în pastă; *brîuri* şi *mănuşi crestate*, cu un obiect tare; *brîuri* şi *mănuşi crenelate*, executate cu mîna ori şi cu un obiect tare; *rozete mari*, cu alte *rozete mici* pe exterior, efectuate cu tiparul; *şerpi reliefaţi*; *peisaj cu iarbă*.

Foarte folosită încă, cu rezultate deosebite, este tehnica *desenului*. Utilizat preponderent la vasele roşii nesmălţuite şi executat imediat, după modelarea lor „pă crud", rareori mai tîrziu, olarii caută să obţină cu el o serie de motive geometrice de efect. Executarea motivelor parcurge cîteva operaţii simple, dar care cer o mare îndemînare. Într-un prim moment, pe spaţiul ales al vasului, de la diametrul maxim spre gură, olarul, cu roata într-o mişcare lentă, trage cu un „pămătuf" (pensulă) o bandă albă de humă, concentrică. Apoi cei care doresc să obţină o compoziţie ornamentală mai complexă dau în sus şi în jos cu degetul arătător sau cu cel mic pe spaţiul benzii, realizîndu-se o bandă ondulată, cu unghiuri. În sfîrşit, tot cu roata în mişcare, trag cu plotogul pe bandă, zgîriind peretele vasului şi obţinînd mai multe *linii drepte* ori *ondulate* (fig. 9/16—24) în grupuri. Aceste brîuri le pot completa, cum se întîmplă deseori, cu altele, drepte şi vălurite, subţiri şi groase. La oalele tradiţionale de Moşi, olarii care au executat brîuri la roată trag cu pensula — după ridicarea acestora din cuptor — „limbi dă var" de la diametrul maxim spre fundul lor.

Angobarea, cunoscută zonal cu termenul de *humuire*, este o altă tehnică veche, practicată, cu diferite rosturi, de absolut toţi olarii la produsele lor. Prin humuire se astupă porii şi se uniformizează grosimea pereţilor vaselor, apoi se lărgeşte paleta coloristică locală cu noi culori şi, în fine, se decorează diferite sortimente ale olăriei în roşu şi alb. În funcţie de obiectivele urmărite şi de fondul de materie primă, olarii îşi humuiesc vasele prin trei procedee tehnice: *îmbăiere*, *clătire* şi *turnare*. Humuirea vaselor mici şi mijlocii se produce prin „îmbăierea" lor — prin scufundare — într-un vas mai mare, de regulă într-un lighean umplut cu substanţa lichidă. Angobarea completă a interiorului se efectuează prin clătirea lui cu substanţa introdusă înăuntrul vasului. Humuirea completă sau parţială a pereţilor exteriori se face prin turnarea substanţei cu o cană ori lingură pe spaţiul respectiv. Ca element decorativ, ea se foloseşte pe întrega suprafaţă exterioară a vasului sau numai pe o jumătate a lui. Valorificînd în spirit tradiţional valenţele estetice ale humei, olarii din Mălureni îşi humuiesc în alb partea superioară a vaselor (oale, urcioare etc.), iar cei din Vîlsăneşti — jumătatea inferioară, plantîndu-le plastic, deseori, în culoare închisă, „brăduţi" şi „pomi".

Tot acum, după angobare, se poate utiliza o altă tehnică, *sgrafitarea*. Altădată, această tehnică era mai des şi mai larg aplicată pe vase. Totuşi, unii olari încă mai sgrafitează cu scripetele ornamente ca: *brîuri* concentrice; *frunze de nuc* pe pîntecele cănilor, urcioarelor. Cîteodată, le combină cu brîiele desenate şi obţin frumoase compoziţii ornamentale.

Ornamentarea prin *pictură* constituie o tehnică utilizată de toţi olarii vîlsăneni care doresc să-şi varieze decorul şi să-şi înfrumuseţeze vasele.

Stăpînind un repertoriu întins de motive decorative și avînd multă îndemînare, ei reușesc ,,să-și încondeieze“ admirabil vasele nesmălțuite și smălțuite, folosind deopotrivă corneciul și pensula, cu ornamente aproape întotdeauna în culoare albă, mai rar în combinație cu altele. Se execută reprezentări geomorfe (,,căliță ocolită cu ochi'', ,,floare'' cu șase petale încadrată între două călițe) pe oale; ornamente mitologice (,,sori'', ,,spirală'', ,,calea rătăcită'') pe străchini, ploști, oale; motive fitomorfe (,,frunze'', ,,ramură'', ,,floare'' cu șapte petale, ,,căliță ocolită cu ochi și frunzulițe'', ,,căliță ocolită din flori'') pe străchini, oale, ploști, urcioare. Obișnuita ,,floare cu petale'', reprezentată prin cercuri și puncte, este *imprimată cu tiparul* pe vase. În majoritatea lor covîrșitoare, aceste ornamente ,,se încondeiază'' pe forme angobate — cu culoare albă pe vasele în roșu și cu una închisă pe cele în alb.

Jirăvirea vaselor este o tehnică practicată acum mai rar. Concret, olarul trage mai întîi cu corneciul, în alb, mai multe linii concentrice, groase și apropiate, pe pereții vasului, și apoi trece peste spațiul lor cu o pensulă specială cu fire tari, obținîndu-se o bandă lată cu linii foarte fine. Spre deosebire de alte centre, în care tehnica e utilizată exclusiv la străchini, olarii vîlsăneni o practică și la ornamentarea unor oale mari și glastre.

Înmărmurarea (ornamentare în ,,nour'') este o tehnică introdusă recent în Stroești. O practică cu multă pricepere Nicolae Pătrașcu pe străchini (fig. 10). După angobare, se udă cu buretele interiorul cenacului, se picură cu lingurița sau cu pensula înmuiată în substanță cîteva picături de diferite culori și cu o mînă, cu stînga dacă operațiile se fac simultan, se învîrtește vasul. Culorile se preling și se amestecă în formă de ,,nori'' colorați.

O altă tehnică: *stropirea cu smalț* incolor sau colorat. Cu o lingură sau cu o pensulă, după ce a fost încărcată cu substanță dintr-un recipient, se picură smalț pe interiorul străchinilor și pe partea superioară a oalelor și urcioarelor. ,,Petele'' apar sub diferite mărimi, imprimînd strălucire și eleganță vaselor, chiar și celor de Moși.

În fine, *smălțuirea*, care s-a extins mult aici în ultima jumătate de secol, cuprinzînd aproximativ 40 la sută din întreaga producție de oale, are o dublă funcție: asigură nu numai impermeabilitatea vaselor, ci și participarea efectivă la decorarea lor. Desfășurată după prima ardere, pe angobă, *gătirea* vaselor — cum e numită smălțuirea în termeni populari — este executată îndeosebi de olărițe. Și smălțuirea vaselor se face complet sau parțial: interiorul sau exteriorul ori numai o jumătate de perete. În privința tehnicilor de smălțuire, ele sînt similare cu cele ale angobării. Smălțuirea interiorului vaselor, de orice capacitate, se face cu un lichid mai subțire decît cel pentru exterior[30].

Din alte împrejurări anterioare se cunosc culorile din cromatica vîlsăneană: *verdele închis*, *verdele prăzuliu*, *brunul*, *maroul*, *cafeniul*, *galbenul* și, prin angobare, *roșul-cărămiziu* și *albul*. *Cafeniul* și *galbenul* se obțin prin suprapunerea smalțului incolor pe angoba în roșu, pentru prima culoare, și pe cea în alb, pentru a doua culoare[31]. Numărul culorilor e relativ mic, însă prin felurite tehnici de combinare, din care obțin unele nuanțe, olarii reușesc să le mai înmulțească. În practica smălțuirii vaselor, se manifestă din partea olarilor unele preferințe coloristice, intrate deja în tradiție, pentru anumite categorii de vase. Astfel, *verdele închis* se dă pe ceşti, căni, stăchini, suporturi, chiupuri etc.; *verdele prăzuliu*: ceşti, străchini, farfurii, urcioare, vaze etc.; *brunul*: oale (partea superioară), chisele zoomorfe (urşi, lupi ş. a.) etc.; *cafeniul*: chisele antropomorfe şi zoomorfe (ciobani, cerbi, căprioare) etc.; *maroul*: ceşti (interiorul), străchini, oale, urcioare, vaze, ploşti, suporturi, figurine etc.; *galbenul*: ceşti (exteriorul), străchini, urcioare, ploşti, servicii diferite, puşculiţe, figurine etc. Evident, domină verdele, brunul, galbenul.

Ca un reflex al influenţei ceramicii harghitene, pe care olarii argeşeni au cunoscut-o la ediţiile de tîrguri de olari, în primul rînd din Piteşti, a început să fie introdusă, timid şi cu precauţie, culoarea albastră pentru smălţuirea unor căni şi pictarea cîtorva motive florale, împrumutate tot din olăria respectivă, pe ploşti.

Stăpînind şi practicînd zece tehnici de ornamentare, însuşite în cursul străvechii lor istorii, olarii vîlsăneni îşi decorează variat vasele modelate de ei, cu cele aproape 70 de motive ornamentale, cîte au fost găsite.

Arsul vaselor

Considerîndu-l un moment important în desăvîrşirea olăriei, meşterii vîlsăneni, ca şi cei din alte zone, îi acordă întreaga importanţă prin revizuirea cuptorului, formarea sadurilor şi pregătirea lemnelor de ars. Fiecare olar îşi are cuptorul său. În general, arsul oalelor în centrele vîlsănene este aproape similar pretutindeni, cu nesemnificative deosebiri.

Primul ars este cunoscut în zonă cu sintagma *,,coacerea de roşu''*. După uscarea la umbră a vaselor, acestea se introduc într-o anumită regulă în cuptor, aşezîndu-le ,,dovleceşte'', însă ,,în picioare'' şi oblic, nu ,,culcate'', căci altfel ,,să terceşte''. Vasele mai mari se pun în primele rînduri din camera de ardere, iar cele mai mici—printre vasele mijlocii. Cuptorul va fi acoperit cu cioburi de oale arse.

Arderea lor se face progresiv, în mai multe faze, timp de 5—6 ore, ajungîndu-se la temperatura de 800—900°C. Dacă nu s-ar proceda progresiv, puterea mare, bruscă a focului ar duce la ,,plesnirea'' pieselor ceramice. Într-o primă fază, se introduc pe gurile cuptorului şi se aprind lemne de esenţă moale — arine, salcie. Focul arde astfel ,,cam un ceas'', cu producerea aburilor şi a fumului, în care timp vasele se înnegresc, pînă la înfierbîntarea cuptorului şi la sfîrîirea apei pe cioburi. În faza următoare, ,,să ia-n viteză'', adică se introduc pe gurile cuptorului mai multe ,,lemne dă ars oale'', de esenţă tare — de pildă, de fag — lungi şi subţiri, timp ,,cam d-o oră'', după care se ia o pauză de 10 minute. Dacă acum se constată, printr-o ţeavă fixată anterior în adîncul cuptorului ori direct prin ,,cioburile înfierbîntate'' de deasupra lui, că conţinutul acestuia se înroşeşte, focul se înteţeşte timp de 3—4 ore prin umplerea completă a gurilor lui, în mai multe rînduri, cu lemne. Pentru arderea unui cuptor mijlociu de oale, se consumă o ,,căruţă bună dă lemne''. Vasele au fost arse cînd cioburile de deasupra s-au înroşit. Dacă ele sînt nesmălţuite, atunci arsul lor se mai prelungeşte puţin, ca să fie bine arse. Focul se lasă să se stingă şi, la 24 de ore după răcire, se scot vasele şi li se dă destinaţia stabilită — depozitarea ori pregătirea, cu smălţuirea lor, pentru cea de-a doua ardere.

Al doilea ars — *,,arderea dă zmalţ''* — este destinat numai arderii vaselor smălţuite. Între cele două arderi există deosebiri minime. Odată smălțuite, piesele de olărie se așază în cuptor într-o mai mare ordine ca la prima ardere, căci au o anumită soliditate : oalele în picioare în rînd, străchinile ,,într-o dungă”, vasele mici în ,,capse” (vase speciale).

Arderea aceasta se face tot progresiv. În cursul celor 6 ore de ardere, cît durează ea, în cele ,,trei repauze” cu cîte 15 minute fiecare, focul se întețește treptat, intens, cu lemne de esență tare, ajungîndu-se la temperatura de 1200°C. Vasele sînt realmente arse cînd se constată că ,,joacă scîntei” și se ridică ,,limbi dă foc”, roșii și verzi, deasupra cuptorului, și cînd se observă, prin aceeași țeavă, un obiect ceramic ars în interior. Atunci se trag tăciunii și se lasă jarul pînă la completa lui stingere[32]. În timp de cca 6 ore, datorită ventilării aerului prin cele trei guri ale lui, cuptorul se răcește. Oalele se scot și se pun temporar la ,,acioală”, urmînd să ia drumul pieței.

Aria de desfacere a vaselor

Producînd pentru piață, olarii vîlsăneni își desfac produsele (oale, cenace, urcioare, vaze) în piețele din anumite microzone și zone, dominate tacit și prin tradiție aproape numai de ei. Transportul vaselor la piață s-a făcut și se face încă cu căruțele cu cai, care au mult înălțate marginile din părțile lor laterale și sînt adăpostite sub un coviltir înalt și larg. Spre a nu se sparge, vasele se așază în paie și se transportă ,,la pas” cu caii. În majoritatea cazurilor, olarii au propria lor căruță; puțini o închiriază de la alții. Într-o căruță pot transporta două-trei cuptoare.

Valea Vîlsanului constituie, în mod firesc, aria cea mai apropiată de ei. Aici își desfac produsele, în special prin tîrguri, prevăzute în fiecare sat mai mare, de primăvara pînă toamna tîrziu, ca: *Bunești* și *Mușătești* la 23 aprilie; *Brădet* — 20 iulie; *Galeșu* — 27 iulie; *Zărnești* — 8 septembrie. Cumpărătorii sînt nu numai din așezările respective, ci și din satele vecine. O altă microzonă, vecină, o constituie nordul Văii

15. — Olăriță cu ,,marfă” într-un tîrg.

16. — Olar vîlsănean cu vase în tîrgul de la Zărnești.

Rîului Doamnei, cu așezări întinse, în care se desfăşoară periodic tîrguri, ca în *Domnești* (săptămînal), *Corbi* — 29 iunie ș. a. Transportul, care durează o zi, parcurge traseul Mușătești — Domnești — Corbi — Nucşoara. O zonă vastă o formează nordul Argeșului, cu Valea Argeşului şi Valea Topologului. Așezările din prima vale, cu orașul Curtea de Argeş, le sînt cele mai apropiate, mai ales că la Curtea de Argeș se țin un tîrg săptămînal şi două anuale, la 15 august și 26 octombrie, cu foarte multă lume de la munte și deal. Traseul transportului pentru această vale este : Merișani — Băiculești — Curtea de Argeș — Albeștii de Argeş — Corbeni — Arefu. În Valea Topologului, olarii vîlsăneni merg mai mult în așezările din susul văii decît în cele din jos. Acolo, drumul principal e cu mult mai lung decît precedentul : Merișani — Curtea de Argeș — Corbeni — Căpățîneni — Șuici — Sălătruc. Și se merge chiar mai departe, în Vîlcea, prin așezările din Țara Loviștei. Nu trebuie omisă apoi nici piața din orașul Piteşti, cu un tîrg săpămînal și cu altele anuale (de Moşi). Olarii, cunoscînd dorințele și preferințele locuitorilor din zona deluroasă, caută să le satisfacă prin modelarea și decorarea unor vase adecvate şi frumoase. Aici, vasele se vînd pe bani, sporadic pe produse.

În aria de desfacere a produselor olăritului se integrează, de asemenea, zonele din sudul județului și al țării, în primul rînd Vlaşca și Teleormanul. Drumul cel mai umblat de olarii vîlsăneni acolo este : Mălureni — Merişani — Pitești — Costești — Recea — Tătărești — Orbeasca — Alexandria — Storăbăneasa. Un așa de lung drum și cu multe popasuri durează 2—3 săptămîni. Scopul lui îl constituie necesitatea imperioasă de aprovizionare cu grîu și porumb pentru hrană. În noul context, ,,marfa'' trebuie pregătită după gusturile și trebuințele oamenilor de la cîmpie. Spre deosebire de plata în bani a vaselor vîndute în zonele deluroase, aici ea se efectuează în natură, cu cereale, care diferă de la o zonă la alta. În principiu, schimbul se face ,,plin pă plin''. În comparație cu trecutul, astăzi reiterează drumurile înaintașilor mai puțini olari și sporadic. Procurarea cerealelor prin desfacerea olăriei în zonele respective le acoperă o mare parte din consumul anual. Și astfel olăria, străvechi meşteşug, continuă încă să asigure unei categorii de oameni veniturile necesare existenţei.

NOTE

[29] Inf. Nicolae D. Pătrașcu, 24 dec. 1968. Culeg. M. M. R.
[30] Inf. Ilie Dragu, 21 oct. 1983. Culeg. M. M. R.
[31] Inf. Nicolae D. Pătrașcu, 24 dec. 1968. Culeg. M. M. R.
[22] Inf. Gheorghe N. Ban, 21 oct. 1983. Culeg. M. M. R.

CRONICA DISCULUI

*Tiberiu Alexandru**

1. ***RUMANIA**. Traditional Folk Music.* Commentary and photographs : BERNARD MAUGUIN. Recordings : Bernard Mauguin and the Institute of Ethnology and Folklore in Bucarest. (Recordings prepared with the assistance of Mihai Pop and the Institute of Ethnology and Folklore in Bucarest.) *Musical Atlas — Unesco Collection.* Collection edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies (Berlin/Venice). With the assistance of the C. Gulbenkian Foundation. General Editor : Alain Danielou. Production Assistant : Jacques Cloarec. Grafiche Dotti — Cernobbio. Odeon — EMI Italiana 3 C 064—18120 Stereo. Made in Italy. [Fără dată.]

Un disc LP de 30 cm cu documente sonore riguros autentice : 1. ,,Doină și joc", cîntate din caval de Nelu Iovănescu din Cioroiași, ortografiat greșit : Ghiorôiosi [Dolj] ; 2 ,,Doină și joc" (de fapt o doină urmată de două jocuri) cîntate din ,,fluier globular" (,,flûte globulaire", probabil ocarină) de Ion Luță (Oltenia) ; 3. ,,Doină" cîntată de Lucreția Horț (Maramureș) ; 4. ,,Bocet" cules de la aceeași informatoare ; 5. Ceremonial funerar : ,,Cîntecul bradului" din Hunedoara [cîntat de un grup de femei din comuna pădurenească Cerișor] ; 6. ,,Chemarea oilor", ,,Cînd pleacă oile" și ,,Cotcodatul", chemări din ,,trîmbita" de Ion Mihnea (Maramureș) ; 7. ,,Dansuri cu măști" din Moldova : ,,Dansul călușului" (,,Danse du petit cheval"), ,,Moartea anului" și ,,Dansul caprei" ; 8. Șase ,,cîntece polifonice aromâne" ; 9. ,,Fragment de baladă (cîntec bătrînesc) Ilincuța Șandrului", cîntat de Nicolai (Nicolae) Stan (voce, vioară) și Marie (probabil Marin) Stan (țambal), Muntenia ; 10. ,,Doină *Dragoste*" din Muntenia, cîntată de un viorist acompaniat de o orchestră de muzică populară. Este un ales mănunchi de cîntece populare, înfățișînd cîteva dintre cele mai de seamă categorii ale folclorului românesc : doina, balada, cîntecul, jocul, cîntecul ceremonial funebru, bocetul, repertoriul păstoresc și dansurile cu măști de Anul Nou. Exemplele sînt judicios alese și în general bine înregistrate (cele mai multe, la obîrșie înregistrări mono, au fost transpuse pe disc într-o stereofonie sintetică). Un concis text explicativ în limbile engleză, franceză și italiană este tipărit pe cele două pagini interioare ale mapei și pe o filă detașată introdusă în plicul discului (textul italian). Explicațiile sînt ilustrate cu trei fotografii alb-negru (bucovineanul Mihai Lăcătuș cîntînd din fluieraș moldovenesc și două măști de Anul Nou), precum și cu șapte fotografii color, patru pe coperta din față (recto) și trei (Mihai Lăcătuș cîntînd din fluier mare moldovenesc, un cap de ,,căiuț" cu salbă de clopoței și felurite podoabe colorate și un suflător dintr-un corn de lemn învelit în coajă de copac), pe coperta din spate (verso). Unele fotografii, ca bunăoară tulnicăreasa din Munții Apuseni, cobzarul din Bucovina, Mihai Lăcătuș cu fluieraș și cu fluier mare, precum și suflătorul din corn, nu au corespondențe sonore în cadrul antologiei.

Sîntem bucuroși ori de cîte ori se pune la îndemîna cercetătorilor și iubitorilor de cîntec popular de pretutindeni piese reprezentative ale creației geniului popular românesc. Documentele de față — așa cum am arătat — sînt autentice. Ele sînt, totodată, de netăgăduită valoare artistică. Menționez, bunăoară, doina și bocetul culese de la Lucreția Horț a lui Ilea a lui Gheorghe Alesu, de fel din Groșii Țibleșului (Maramureș), deosebit de înzestrată păstrătoare și interpretă a cîntecelor populare din partea locului, în vîrstă de 20 de ani în momentul culegerii. Am descoperit-o cu prilejul unei preselecții pentru populara emisiune-concurs a televiziunii noastre ,,Floarea din grădină". Era muncitoare la secția de artizanat (cusături) a cooperativei ,,Țibleșul" din Tîrgu-Lăpuș. Lucra acolo din 1968, cînd a venit din comuna natală. A promovat cu deplin succes cele trei etape de pe atunci ale concursului și a cucerit trofeul în 1973, fermecînd pe toți cei care au ascultat-o, atît prin marea frumusețe a cîntecelor pe care și le-a ales, cît și prin sinceritatea și măiestria cu care le-a interpretat. Bocetul este un document mişcător. L-am înregistrat în martie 1972 în studioul din Bucureşti al Institutului. Il cîntase cu un an înainte, în urma decesului tatălui ei petrecut pe cînd ea se afla în capitală, chemată de televiziune. Vorbele glăsuiesc : *Iartă-mă, tată, pă mine, / Că nu am fost lîngă tine./ De vrei, tată, mi-i ierta/ Că n-am fost la moartea ta,/ C-am fost dusă-ntre străini/ Şi n-am ştiut de al tău chin* . . .Autorul nu a scăpat din vedere să relateze împrejurarea şi să dea o traducere a versurilor : ,,Pardonne-moi, mon père, parce que je n'étais pas près de toi. Si tu veux, pardonne-moi parce que je n'étais pas à ta mort. J'étais partie en terre étrangère et je ne savais pas que tu allais mourir". (Autorul se minunează, pare-se, că solista noastră vorbeşte de Bucureşti ca despre o ,,ţară străină". În realitate, este vorba de o bine cunoscută mentalitate, tipic ţărănească, pe potriva căreia este socotit ,,străin" orice ins care nu face parte din familie ori din obştea sa rurală. Spre pildă, într-un disc cu cîntece maghiare culese de la un grup de ceangăi din Moldova, colonizaţi între anii 1941 şi 1946 în cîteva comune din sudul Ungariei, scos de suedezul de obîrşie indiană Deben Bhattacharya, disc despre care am scris

---

* Fotografiile coperților : Dan Alexandru.

rumania
• Musical • Atlas

o succintă dare de seamă în revista noastră nr. 1/1971, p.89–90, se află un bocet deosebit de impresionant cîntat şi plîns în august 1964, pe o melodie întru totul asemănătoare cu bocetele noastre moldoveneşti, de Simon Ferenc Józsefné, stabilită în comuna Mekenés. După ce arată că s-au scurs mulţi ani de cînd şi-a părăsit ,,casa mea şi ţara mea", se tînguieşte că se află ,,pe pămînt străin, înconjurată de străini". Pentru ea, ţărancă ceangăiţă din România, Ungaria adoptivă este ţară străină : ,,Ţară străină, o ţară străină, tu-mi înfricoşezi inima !.. Ţară străină, o ţară străină, cui m-aş putea jelui? Cui i-aş putea împărtăşi durerea?").

Deosebit de mişcătoare este şi cîntarea hunedoreană ,,a bradului", cu sunetele sale de cadenţă mult prelungite, cu solemnitatea pe care o degajă. Interesante şi bine venite sînt şi chemările din bucium ale maramureşeanului Ion Mihnea; primele două (,,Chemarea oilor" şi ,,Cînd pleacă oile") sînt intim legate de viaţa păstorească, în vreme ce al treiea (,,Cotcodatul") este pe cît se pare o glumă muzicală, respectiv imitarea cocoşului de către bucium. Cît priveşte cele trei jocuri moldoveneşti cu măşti — deşi calitatea tehnică a înregistrării lasă de dorit — au marele merit al autenticităţii : au fost înregistrate ,,pe viu", la faţa locului. Jocul ,,căluțului'' sau al ,,căiuțului'' este cîntat din trompetă cu acompaniament de tobă și însoțit de strigăturile cetei de dansatori. În schimb, ,,Moartea anului'' este cîntată din fluier însoțit de bătaia sincopată a tobelor și de fluieratul intermitent al unui fluieraș de semnalizare (numit îndeobște ,,țignal''). Melodia de joc a ,,caprei'' este în obișnuitul ritm aksak ternar, cu al treilea timp mai lung (de tipul ,,geamparalelor''). O cîntă un fluieraș acompaniat de tobă și de strigăturile de rigoare.

,,Ilincuța Șandrului'' este o variantă frumoasă a cunoscutei balade, cîntată în cel mai neaoș stil recitativ, propriu Munteniei.

Este frumoasă și ,,dragostea'' lăutărească cîntată din vioară, cu acompaniametul unei orchestre de muzică populară, pe cît se pare orchestra ,,Barbu Lăutaru'', într-o vreme de început Orchestra experimentală de muzică populară a Institutului de Folclor. Varianta frumoasă pe care o însuflețește violistul, într-o manieră autentică și de înaltă ținută, este din păcate ,,înecată'' de un acompaniament din cale afară de greoi.

Deosebit de frumoase și de interesante totodată sînt cîntecele polifonice aromâne. Despre aromâni ni se spune că sînt o ,,etnie'' răspîndită în Bulgaria, Albania, Iugoslavia de sud și Grecia de nord — în România constituie doar o mică ,,minoritate'' (aproximativ 350 000 de persoane). ,,Muzica lor este particularizată printr-o polifonie cu caracter modal, care nu se întîlnește în muzica dacoromână''. Atîta tot! Mă simt obligat să adaug că trei cîntece sînt cîntate de un grup masculin și celelalte trei de un grup feminin. Toate cîntecele aparțin ramurii fărșeroților, a căror cîntare polifonică improvizatorică de stil contrapunctic, pe trei voci, a fost explicată în numărul anterior al revistei noastre, cu prilejul recenzării discului cu polifonie vocală macedoromână (aromână). Audierea exemplelor de față aduce o nouă dovadă a libertății mari pe care și-o îngăduie cei doi soliști, ale căror intervenții creatoare abundă, fără să părăsească însă cadrul statornicit de tradiție: prim solist, solist secund care-i ,,taie'' cîntarea și o duce mai departe sau care improvizează o contramelodie ce se împletește cu cîntarea principală, totul desfășurîndu-se pe isonul grupului de cîntăreți, continuu sau întrerupt pe alocuri din motive expresive. Notarea unei singure ,,strofe'' a unor asemnea cîntări — așa cum s-a făcut pînă în prezent — este departe de a ne înfățișa în scris complexitatea lor extraordinară. Ca la orice cîntec în care jocul improvizației este important, înregistrările vor trebui transcrise în viitor în amănunt și în întregime. Vom ști atunci mult mai multe și mult mai bine despre această minunată cîntare, podoabă a dialectului nostru muzical aromân.

Sîntem de asemenea bucuroși ori de cîte ori cîntecele noastre populare sînt însoțite de explicații temeinice. Informațiile pe care ni le dă Bernard Mauguin despre români, despre muzica populară românească, cu referiri speciale la melodiile gravate pe disc sînt în general judicioase. Din păcate nu lipsesc unele stîngăcii și lacune ori chiar unele afirmații greșite. De pildă, în propoziția care deschide lămuririle: ,,Malgré la présence en Roumanie de divers groupes ethniques hétérogènes: Mégléno-Roumains, Aroumains, Tziganes, les Roumains peuvent être considérés dans leur ensemble comme les descendants des Daces ou Gètes, race apparentée aux Thraces''. Aromânii sau macedoromânii, ca și meglenoromânii nu sînt ,,grupuri etnice eterogene''! Ei sînt români neaoși, get-beget, ca și dacoromânii, iar graiul lor, ca și folclorul lor, sînt dialecte românești. Greșeală evidentă este și afirmația după care creștinismul a pătruns la noi în secolul al IX-lea sub formă liturgică slavonă. (,,Le Christianisme pénétra au IX-ème siècle en Roumanie sous la forme liturgique slavone''.) Este însă știut și demult dovedit că dacoromânii au cunoscut noua religie încă de la bun început, iar în secolul al IV-lea au fost mai toți convertiți. Din întreaga perioadă de plămădire a poporului nostru ni s-au păstrat tot felul de relicve arheologice doveditoare: inscripții, capele, basilici, diferite obiecte cu semnul crucii (cățui, opaițe, catarame ș. a.). Toate acestea dovedesc nu numai creștinarea timpurie, dar și continuitatea populației dacoromane pe întreg teritoriul actual al țării noastre, după retragerea armatei și administrației romane la sud de Dunăre (271). ,,Sîntem, în această parte a Europei, cei mai vechi creștini. Toate popoarele vecine, bulgarii, sîrbii, ungurii, slovacii, polonii, rușii, au fost creștinate mult în urma noastră'' (Constantin C.Giurescu, *Istoria Românilor,* I, ediția a patra revăzută și adăugită, București, 1942, p. 228).

Greșită este apoi afirmația că buciumul maramureșeanului Ion Mihnea ar fi caracteristic părților de miazăzi și de apus ale Transilvaniei. (,,La *Trimbita* est l'une des variétés de cor des Alpes utilisée par les bergers du sud et de l'ouest de la Transylvanie''.) ,,Trimbita'' sau ,,trîmbița'' maramureșenilor, oșenilor și bucovinenilor, cu țeavă dreaptă, cilindrică, cu pavilionul ușor conic, făcută mai ales din tablă, este proprie meleagurilor septentrionale ale României și se deosebește de celelalte patru tipuri de buciume folosite de români. Fotografia de pe copertă: un ,,tulnic'' caracteristic Munților Apuseni, deci un alt tip de bucium, din care se cîntă semnale clădite pe alt spectru al seriei de sunete armonice, nu face decît să sporească confuzia.

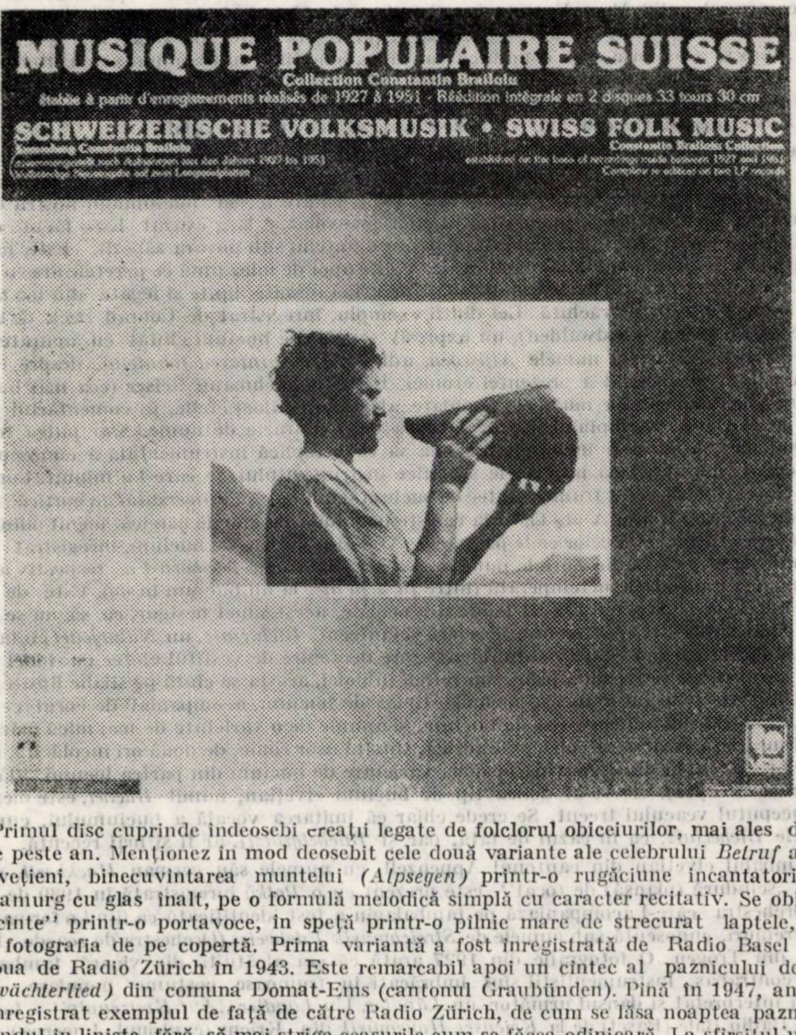
În titlurile cîntecelor polifonice aromâne s-au strecurat numeroase greșeli, nu numai de ortografie dar și de sens, ca de pildă : ,,Cìntichi Ali Marini" (La Chanson d'Ali Marini) și ,,Cìntichi Ali Rini" (La Chanson d'Ali Rini), așadar : *Cîntecul lui Ali Marini* și *Cîntecul lui Ali Rini*, în loc de ,,Cìnticlu ali Marini" și ,,Cìnticlu ali Rini", respectiv *Cîntecul Marinei* și *Cîntecul Rinii*.

Ar fi fost bine dacă autorul și-ar fi luat osteneala să indice la toate exemplele numele și vîrsta informatorilor, localitățile lor de baștină, precum și datele culegerilor. Ar fi sporit valoarea documentară a prezentei antologii, atît de utilă prin calitatea documentelor sonore pe care le conține.

2. *MUSIQUE POPULAIRE SUISSE. Collection CONSTANTIN BRĂILOIU* établie à partir d'enregistrements réalisés de 1927 à 1951. Réédition intégrale en deux disques 33 tours 30 cm/*SCHWEIZERISCHE VOLKSMUSIK. Sammlung CONSTANTIN BRĂILOIU* zusammengestellt nach Aufnahmen aus den Jahren 1927 bis 1951. Vollständige Neuausgabe auf zwei Langspielplatten/*SWISS FOLK MUSIC. CONSTANTIN BRĂILOIU Collection* established on the basis of recordings made between 1927 and 1951. Complete re-edition on two LP records. AIMP VII–VIII. Archives Internationales de Musique Populaire (Genève), Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde (Basel). Disques VDE-GALLO VDE 30-477/78. Geneva, 1986

Ediția originală a prezentei antologii sonore a fost realizată între anii 1950 și 1954 de către Arhivele Internaționale de Muzică Populară (AIMP) de pe lîngă Muzeul de Etnografie din Geneva (fondate, cum se știe, de Constantin Brăiloiu în anul 1944), în colaborare cu Societatea Elvețiană pentru Tradiții Populare din Basel și cu sprijinul Fundației Pro Helvetia. Sub denumirea ,,Série suisse", colecția îngrijită de Constantin Brăiloiu a cuprins înregistrări făcute între anii 1927 și 1951. Reeditarea de față, făcută în excepționale condiții tehnice, atît sonore cît și grafice, este rodul strădaniilor lui Laurent Aubert, secretar general al arhivelor geneveze (AIMP). Ea continuă monumentala operă discografică a învățatului român : *Colecția universală de muzică populară înregistrată* (recenzată în revista noastră nr. 1/1986, p. 59–68). Reeditarea a beneficiat de sprijinul Fundației Pro Helvetia, al Academiei Elvețiene de Științe Umane și al Societății Prietenilor Muzeului de Etnografie din Geneva, precum și de colaborarea tehnică și materială a studiourilor Radio suisse romande și Atelierelor de Etnomuzicologie din Geneva. Redactor și coordonator este Laurent Aubert, în colaborare cu Christine Burckhardt-Seebass, conducătoarea Arhivelor Cîntecului Popular din cadrul Societății Elvețiene pentru Tradiții Populare. Colaboratori științifici sînt Brigitte Bachmann-Geiser și Pietro Bianchi. Traducerile au fost făcute de Isabelle Schulte-Tenckhoff, iar realizarea tehnică de Jacques Goy de la Centre de copie de la Radio suisse romande.

Cele două discuri sînt adăpostite într-o elegantă casetă, pe dosul căreia se află fotografia lui Constantin Brăiloiu și o seamă de informații despre opera sa discografică din cadrul AIMP, date despre actuala reeditare, precum și cuprinsul celor patru fețe de disc, însumînd 65 de piese (10 + 17 + 13 + 25), cu titlurile, originile și duratele lor. O broșură de 20 de pagini, formatul 30/30 cm, cu explicații în limbile franceză, germană și italiană (în cazul exemplelor italienești), este ilustrată de 11 fotografii cu legendele respective, între care și cea de pe coperta casetei. Broșura este deschisă de un mănunchi de succinte note explicative cu caracter general : *Musique populaire suisse* (Laurent Aubert), *Souvenir d'un collecteur* (Conrad Beck), *Introduction aux chansons* (Christine Burckhard-Seebass), *À propos de la musique populaire instrumentale en Suisse* (Brigitte Bachmann-Geiser) și *Notes sur les chansons et formulettes enfantines genevoises* (Laurent Aubert). Urmează folositoare explicații la fiecare piesă în parte, scrise de colaboratorii științifici ai lucrării (Laurent Aubert, Brigitte Bachmann-Geiser, Pietro Bianchi și Christine Burckhardt-Seebass), de vreme ce — din motive care nu se cunosc — Constantin Brăiloiu nu a elaborat prezentările de rigoare la înregistrările pe care le-a ales și le-a transpus pe discurile ,,Seriei elvețiene". Nu se scapă din vedere să se arate — ori de cîte ori se știu — locul și data înregistrărilor, numele informatorilor și al culegătorilor ori a instituțiilor care le-au realizat (nu o dată diferitele studiouri ale radiodifuziunii elvețiene). Adeseori ni se dau prețioase date istorice și trimiteri bibliografice la lucrări de specialitate care tratează despre categoriile folclorice în chestiune. La exemplele vocale se reproduc și versurile în limbile, respectiv dialectele în care sînt cîntate. Citind aceste pertinente explicații și ascultînd piesele înregistrate, oricine își face o imagine limpede despre folclorul muzical elvețian de odinioară și de azi.


MUSIQUE POPULAIRE SUISSE
Collection Constantin Brailoiu
établie à partir d'enregistrements réalisés de 1927 à 1951 · Réédition intégrale en 2 disques 33 tours 30 cm
SCHWEIZERISCHE VOLKSMUSIK • SWISS FOLK MUSIC
Constantin Brailoiu Collection

Primul disc cuprinde îndeosebi creații legate de folclorul obiceiurilor, mai ales de sărbătorile de peste an. Menționez în mod deosebit cele două variante ale celebrului *Betruf* al păstorilor elvețieni, binecuvîntarea muntelui *(Alpsegen)* printr-o rugăciune incantatorie, intonată în amurg cu glas înalt, pe o formulă melodică simplă cu caracter recitativ. Se obișnuiește să se ,,cînte'' printr-o portavoce, în speță printr-o pîlnie mare de strecurat laptele, cum se vede în fotografia de pe copertă. Prima variantă a fost înregistrată de Radio Basel în 1947, iar a doua de Radio Zürich în 1943. Este remarcabil apoi un cîntec al paznicului de noapte *(Nachtwächterlied)* din comuna Domat-Ems (cantonul Graubünden). Pînă în 1947, an în care a fost înregistrat exemplul de față de către Radio Zürich, de cum se lăsa noaptea paznicul își făcea rondul în liniște, fără să mai strige ceasurile cum se făcea odinioară. La sfîrșitul ultimului rond cînta însă un cîntec al zorilor, care vestea satului sezonul sau sărbătoarea care urma, în cazul de față ,,Ziua Domnului'' *(Fronleichnamsfest)*. Mai toate cîntecele legate de sărbători au conținut religios. Ele sînt de proveniență cărturărească, semicultă, ca și ,,cîntecele de stea'' ori ,,de vicleim'' de la noi. La multe se cunosc autorii, mai ales ai versurilor, ca și publicațiile în care au văzut lumina tiparului. Unele păstrează însă reminiscențe lumești. Astfel, *Epistola di Osco* recitată de un seminarist din Lugano (1954), pe o melodie de litanie a cărei întindere nu depășește cvinta, exprimă ,,testamentul'' sorocit de lup caprei : ,,Îți las ochii orbilor, urechea surzilor, limba muților, piciorul șchiopilor, pielea pielarilor, codița ție și coarnele . . . în fundul cui ascultă !'' Oarecum ca și ,,închinările'' care încheie uneori baladele noastre. Nu lipsesc cîntece cu versuri povestitoare, bunăoară *Chanson des bons Bagnards,* a cărei poezie a fost scrisă de Louis Gard (1799–1855) în 1844, în decursul unui conflict dintre locuitorii liberali ai satelor din Val de Bagnes inferioară și locuitorii din partea de sus a văii, conservatori și clericali, pe deasupra influențați de locuitorii germanofoni din Haut Valais. Poezia altui cîntec cu caracter istoric *(Schwedenlied)*, apărută pe foaie volantă în anul 1673, se referă la asediul neizbutit al contelui renan Otto Ludwig, în fruntea unei armate suedeze, asupra orașului Rheinfelden (cantonul Aargau) din 1634. Mai menționez un *Carillon*, glas de clopote din Grimentz (Val d'Anniviers), înregistrat de Paul Stoecklin în 1951. După lucrarea de referință a campanologului Marc Vernet, *Les Carillons du Valais* (Bâle, 1965), melodiile ritmice, executate într-o alură extrem de rapidă, poartă pitoreștile nume de vals, marș, schottisch și mazurcă, fără să aibă însă ceva comun cu dansul. ,,Soneriile'' sînt compuse cu ajutorul a patru clopote, remarcabil acordate în *sol — si bemol*, *re*^{1} și *sol*^{1}; un al cincilea clopot al bisericii (în *fa diez*^{1}) nu este folosit în sonerii. După specialistul elvețian, ,,muzica pentru clopote'' din Grimentz este una dintre cele mai frumoase care se pot auzi în Valais.

Cuprinsul celui de-al doilea disc, mult mai interesant, dovedește că în Elveția folclorul autentic este viu și viabil. Două exemple sînt consacrate vestitului *Alphorn (Cor des Alpes)* elvețian, menționat pentru prima oară în anul 1527. El are forma buciumului nostru din părțile Neamțului: țeavă conică cu capătul inferior încovoiat și larg evazat. Este făcut dintr-un trunchi de brad tînăr, cu tulpina îndoită pe panta muntelui sub povara zăpezii. Este jupuit de coajă, despicat în lungime în două părți egale, golite apoi de miez pînă ce peretele are o grosime de aproximativ 5 mm. Cele două jumătăți sînt pe urmă reunite, lipite și legate din loc în loc cu inele de lemn, obișnuit de răchită. Cel dintîi exemplu, înregistrat de Conrad Beck de la Radio Bâle în Stans (cantonul Nidwalden), un expresiv semnal de bucium cîntat cu acuratețe și cu multă sensibilitate, poartă numele *Alpsegen*, adică *Binecuvîntarea muntelui*, despre care am vorbit în partea de început a prezentei cronici. Brigitte Bachmann-Geiser (cea mai bună cunoscătoare a instrumentelor muzicale populare ale elvețienilor) crede, în comentariul pe care l-a scris pe marginea exemplului, că ar fi vorba de o confuzie de nume. S-ar putea totuși ca buciumașul din Stans să fi închipuit melodia sa ca o replică instrumentală a cunoscutei cîntări păstorești, folosind însă mijloacele specifice instrumentului pe care l-a mînuit. Constantin Brăiloiu, care a folosit acest frumos cîntec de bucium și în *Colecția universului de muzică populară înregistrată* (discul VI, fața A nr. 1), scria că este neîndoios de obîrșie magică, menit odinioară să solicite ocrotire turmelor și celor ce le păstoresc. Al doilea semnal de bucium, înregistrat în 1938 în cantonul Schwyz de Radio Zürich, pune în evidență acel tipic *Alphorn-Fa*, respectiv al 11-lea sunet armonic cu intonație netemperată (între *fa* și *fa diez* la un bucium în *do*). Este de reținut faptul că buciumașii elvețieni din zilele noastre ocolesc acest sunet nesigur, ca să nu se creadă despre ei că ar cînta fals ! La bucium se referă și cîntecul *Bicheljuiz*, un *Naturjodel* cîntat de un grup vocal bărbătesc din Stans (Nidwalden). Spre deosebire de vestitul cîntec cu iodel *(Jodellied)*, ale cărui strofe se termină printr-un refren în iodel, acesta se cîntă pe silabe lipsite de înțeles. Solistul grupului intonează o melodie tipică de bucium, acompaniat de corul celorlalți. Însuși titlul cîntecului aduce vorba de bucium, și anume de o varietate de mai mică mărime, cu țeava înfășurată în scoarță de copac, cilindrică, sfîrșită ușor conic, de două ori încolăcită, aidoma ,,trîmbițelor'' de tablă din Bucovina (a doua varietate de bucium din partea locului, alături de cel cu țeava dreaptă). Acest al doilea tip de bucium elvețian, numit *Büchel*, este menționat abia la începutul veacului trecut. Se crede chiar că imitarea vocală a buciumului, cunoscută sub numele *Bicheljuiz*, ca în cazul de față, dar și *Büchelgsätzli*, ar fi și mai recentă.

Țambalul elvețian din cantonul Appenzell, cu numele său german *Hackbrett*, ceea ce înseamnă ,,scîndură (planșă) de tocat'', este prezent cu o *Polkă* înregistrată în 1939 de Radio Zürich. Orchestra care-l acompaniază pe țambalagiu a fost identificată ca fiind o formație vestită pe vremuri, cunoscută sub numele de *Streichmusik Edelweiss* (Orchestra de coarde ,,Floarea de colț'') din Trogen. O fotografie din 1927 arată că era alcătuită din vioară, țambal, violoncel și contrabas. Instrumentiștii sînt îmbrăcați în frumoase costume populare. Aceeași formație a interpretat și dansul următor, un *Ländler*. Un *Ländler ,,Auf Kretzenalp''* a fost înregistrat de Radio Bâle (Basel) de la *Krienser Hausmusik* din Kriens (cantonul Lucerna). Fotografia însoțitoare, făcută în 1935, ne arată alcătuirea orchestrei : ,,cistru'' de Kriens (o varietate de chitară, *Halszither* în germană), țiteră, mandoră, teorbă *(Basslaute* în germană) și contrabas. Se indică și numele instrumentiștilor. Micul ansamblu instrumental *Ruttimatter Buebe* din Stans (cantonul Nidwalden), alcătuit din vioară, acordeon diatonic *(Schwyzerörgeli)* și contrabas, a cîntat, sub numele *Unterwaldner* , o polcă viu ritmată, odinioară deosebit de populară în Elveția centrală, actualmente dată uitării. Spre deosebire de țambalul din cantonul Appenzell, ale cărui coarde grupate în coruri de cîte patru sau cinci sînt bătute cu bețe cu extremitatea în formă de lopățică (spatulate), ceea ce îngăduie obținerea unor delicate sunete tremolate, țambalele proprii cantonului Valais, cu coruri de cîte trei strune, sînt bătute cu ciocane de lemn, mai scurte, în formă de s, de unde un sunet mai aspru. Cu această din urmă varietate de țambal este cîntat un frumos *Walzer* (vals), înregistrat de compozitorul Jean Daetwyler pentru Radio Lausanne în 1942. În Valais se cîntă din țambal solo, dar și ,,la patru mîini'', așadar de doi executanți pe un singur instrument ; el poate acompania clarinetul, vioara ori saxofonul.

Caracteristice și de veche tradiție sînt formațiile de *fifre* (piculine de lemn cu șase găuri pentru degete, obișnuit fără clape) și tobe *(fifres et tambours*, respectiv *Pfeifen und Trommeln)*. Toboșarii se slujesc de tobe ale armatei elvețiene, pe care le dobîndesc după încheierea serviciului militar. Asemenea formații de fluiere-tobe pot fi auzite în diferite împrejurări sărbătorești, cu osebire de Anul Nou și carnaval. Repertoriile muzicale și le transmit pe cale orală. Prima față a celui de-al doilea disc conține trei piese cîntate de astfel de formații : *Valse de St.-Luc* și *Vieux airs du pays* (aceasta în ritm de marș aduce cu un *rigodon)*, ambele interpretate de o formație din St.-Luc (Val d'Anniviers) și *Zacchéo du glacier*, un marș închinat memoriei legendarului Anniviard Zacchéo, căzut într-o crevasă și salvat ca prin minune de un pîrîu care l-a scos de sub gheață. Și această formație este din Val d'Anniviers, însă din comuna Vissoye. Un ansamblu exclusiv de tobe din Elgg (cantonul Zürich) cîntă un marș, în vreme ce o formație similară, înregistrată de Radio Basel în 1948, interpretează o interesantă piesă ,,cu program'' : *Spanischbrötli-Bahn*. Este vorba de imitarea ingenioasă a zgomotului produs de cea mai veche locomotivă cu aburi din Elveția, pusă în serviciu în anul 1847, cu această poreclă. Răpăitul felurit al tobelor cu un subtil joc al accentelor sugerează pornitul, mersul în viteză și opritul locomotivei.

Dansurile și cortegiile cu măști sînt însoțite de zurgălăi, clopoței, tălăngi de diferite mărimi (unele foarte mari și pîntecoase, numite pe alocuri *plumpas)*. Li se alătură din belșug interjecțiile și chiuiturile mascaților și, frecvent, pocnete de bici. În vreme ce biciul căruțașilor are coarda cam de un metru și jumătate, a păstorilor poate să atingă o lungime de cinci metri. Biciul, aerofon liber bazat pe brusca deplasare și punere în vibrație a aerului înconjurător *(Ablenkungsaerophone*, respectiv *Displacement free aerophone)*, este folosit în multe părți ale lumii în cadrul unor rituri, pocnetele lui, ca și zornăitul diferitelor feluri de clopote, precum și zgomotele produse de alte diferite instrumente fiind menite să înspăimînte și să alunge spiritele rele. Este de reținut că din 1967 se organizează de Bobotează, în cantonul Schwyz, concursuri de *Chrüzlistreich*, adică lovituri de bici încrucișate. La noi, după cum se știe, pocnetele de harapnic nu lipsesc din ,,uratul'' tradițional al ,,plugului'' sau ,,plugușorului''. Luni după Bobotează și în cele trei zile oficiale ale carnavalului apar în Schwyz cortegii de personaje mascate numite *Nüssler*, încinse în diagonală cu curele late de piele pe care s-au cusut numeroși zurgălăi. Discul de față cuprinde o înregistrare din 1938, făcută de Radio Zürich cu așa-numitul *Narrentanz*, adică ,,jocul nebunilor'', al căror dans, *Nüssle*, se desfășoară în pași mărunți și săltați. În ambianța lui sonoră se aud tobe, zurgălăi, pocnete de bici, precum și interjecții și strigături. O ambianță sonoră asemănătoare, dar lipsită de tobe, are obiceiul *Fastnacht in Schwyz*, care urmează, înregistrat în același an (1938) de Radio Zürich. Multe tălăngi foarte mari și pocnete de bici răsună la începutul carnavalului în cadrul obiceiului *Greiflet*, care, după datină, cuprinde un rit de fertilitate : înconjurarea pomilor roditori cu zvon de clopote. *Alter Silvester*, sărbătorit după calendarul iulian la 13 ianuarie, se bucură de o atmosferă sonoră asemănătoare : auzim tălăngi mari, zurgălăi și chiuiturile mascaților. A fost înregistrat în 1938 de Radio Zürich. Urmează două exemple de *Chalanda Marz*, ,,sonerie'' de primăvară, oficiată la 1 martie, înregistrată în 1937 în Zuoz (cantonul Graubünden) de Radio Zürich. În primul exemplu se aud clopotele și tălăngile agitate de copiii care umblă de la o casă la alta. În al doilea exemplu, din aceeași localitate, alaiul urătorilor este mult mai mare. Conducătorul, numit *patrun*, pocnește din bici, însemnul rangului său, și anunță în limba ladină (dialectul romanș din Engadine) ordinea cortegiului : la început copiii cu tălăngi foarte mari, apoi cei cu tălăngi de mărime obișnuită ș. a. m. d.

Zäuerli este un *Naturjodel* improvizat de un solist pe silabe fără înțeles, acompaniat de isonul polifonic numit *Gradhäbä*, intonat de grup. I se poate adăuga, ca în cazul de față (înregistrat în 1942 de Radio Lausanne la Wasserauen — cantonul Appenzell), un acompaniament de tălăngi. (Între discurile scoase de elvețianul Marcel Cellier se află și un *Appenzeller Zäuerli*, cu o duzină de minunate piese polifonice improvizate în stilul propriu genului).

La finele lui iunie are loc tradiționala urcare la munte a turmelor : *Alpaufzug* sau *Alpenfahrt*. În exemplul imprimat pe disc, înregistrat în 1943 la Ebnat-Kappel (cantonul Saint-Gall) de Radio Zürich, se aud la început, din depărtare, chemările vitelor *(Löckler)* și un fel de chiot de bucurie *(Juchzer)*, apoi tălăngile foarte mari de la gîtul vacilor din fruntea turmei, *Naturjodel*-ul văcarilor, apoi alte tălăngi ale unei noi turme *(Sennlum)* de vite, mugetul animalelor, lătratul cîinilor și din nou clopote, multe clopote.

Antologia de muzică populară elvețiană a lui Constantin Brăiloiu se încheie cu folclorul copiilor : un mănunchi de 16 piese culese de învățatul român în primăvara anului 1946 de la o clasă de fetițe francofone de la École du Mail din Geneva. Au fost, alături de el, Frédéric Mathil, inspectorul muzicii din învăţămîntul primar genevez, Eugène Pittard, directorul din acea vreme al Muzeului de Etnografie din Geneva, şi învăţătorul şcolii. Ni-i înfăţişează, laolaltă cu micile informatoare, o fotografie făcută la faţa locului. Laurent Aubert ne dă o seamă de informaţii despre această acţiune, ca şi despre piesele culese, atît în partea introductivă a broşurii, cît şi la fiecare exemplu în parte. Între cele 16 piese gravate pe disc se află şase cîntece de joc, respectiv două farandole în care copiii se înşiruie în coloană şi patru hore ; întîlnim apoi trei cîntece de joc responsoriale, adesea mimate, după cum se spune, opunînd un ,,întrebător'' *(demandeur)* grupului celorlalţi copii, aşezaţi în linie ori în cerc, precum şi şapte formule, două de incantaţie (fermecarea melcului şi solicitarea timpului frumos) şi cinci numărători.

Noua realizare discografică a lui Constantin Brăiloiu, pusă în valoare de Arhivele Internaţionale de Muzică Populară din Geneva (AIMP), îndeosebi prin iniţiativa şi strădaniile lui Laurent Aubert, cu exemple minunate şi extrem de interesante, bine înregistrate şi cu acurateţă transpuse pe discuri, comentate pe deasupra cu înaltă competenţă de un ales mănunchi de specialişti, se dovedeşte a fi o lucrare de mare prestigiu, folositoare atît cercetătorilor cît şi tuturor iubitorilor de cîntec popular, un model strălucit al acestui gen de publicaţii.

ASOCIAȚIA FOLCLORIȘTILOR ȘI ETNOGRAFILOR DIN JUDEȚUL SIBIU

AMALIA PAVELESCU

Materializînd o preocupare mai veche a factorilor de cultură din județul Sibiu, în urmă cu 10 ani (mai 1977) a luat ființă Asociația folcloriștilor și etnografilor din județul Sibiu. Organizată sub egida Comitetului de Cultură și Educație Socialistă și a Centrului Județean de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă, asociația se integrează, prin întreaga sa activitate, politicii culturale a partidului și statului nostru de a contribui la păstrarea, valorificarea și stimularea creației populare din județul Sibiu.

Ca obiective concrete, asociația și-a propus culegerea, cercetarea, păstrarea și valorificarea creației populare locale — tradiționale și contemporane — întreprinzînd, prin membrii săi, cercetări pe zone și subzone folclorice, în vederea alcătuirii unei *arhive de folclor* pe lîngă Centrul Județean de Îndrumare a Creației Populare, arhivă care să servească la elaborarea unor studii științifice, dar și pentru o mai bună îndrumare a mișcării artistice de amatori, antrenată în Festivalul Național ,,Cîntarea României''.

Reunind folcloriști și etnografi cu îndelungată experiență, alături de cercetători mai tineri, Asociația folcloriștilor și etnografilor din județul Sibiu, prin activitatea de cercetare și îndrumare, desfășurată în primul său deceniu de existență (1977—1987), continuă, de fapt, tradiția interesului pentru patrimoniul popular pe care a implantat-o în întreaga Transilvanie *Astra*, precum și o serie de periodice sibiene ca : ,,Telegraful român'', ,,Tribuna'', ,,Albina Carpaților'', ,,Transilvania'' și ,,Foaia poporului''. Asociația duce astfel mai departe această tradiție, dîndu-i sensuri noi, contemporane, nivelul înalt la care s-a ridicat în zona Sibiului arta populară și folclorul în secolul trecut constituind un reper, dar și un imbold în activitate. Este pentru prima dată în peisajul ,,folcloristicii sibiene'' cînd specialiștii se asociază cu cercetătorii amatori pentru a adînci studiul aspectelor fundamentale ale culturii populare din această bogată regiune folclorică.

Asociația își desfășoară activitatea prin patru secții de specialitate, fiecare fiind condusă de către un responsabil : a) secția de folclor literar, datini și obiceiuri (Laura Sîrbu) ; b) secția de folclor muzical și coregrafic (Gheorghe Șoima) ; c) secția de etnografie și artă populară (Corneliu Bucur) ; d) secția de folclor și artă populară germană (Horst Klusch).

Ca președinte al Asociației a fost desemnat prof. univ. dr. Gh. Pavelescu, iar secretar prof. Ilie Moise.

Pentru a lărgi și mai mult caracterul de masă al cercetărilor, asociația a reușit să-și afilieze mai multe ,,cercuri de folclor'', conduse de membri fondatori. Astfel, la Facultatea de Filologie din Sibiu a funcționat cercul de folclor condus de prof. Gh. Pavelescu, la Liceul pedagogic din Sibiu cercul de folclor condus de prof. Laura Sîrbu, iar la Șeica Mare și Ocna Sibiului cele îndrumate de Dumitru Chindriș și Rodica Cornea. Deplasările cercului de folclor de la Liceul pedagogic în comuna Cîrțișoara (iulie 1977 și iunie 1978), unde, printr-o interesantă anchetă folclorică, s-a urmărit personalitatea informatorului și modul în care se recreează folclorul, s-au soldat cu rezultate remarcabile. Studenții sibieni de la cercul de folclor s-au deplasat, în mai multe rînduri, împreună cu membri ai asociației, în numeroase localități din Mărginimea Sibiului și în Valea Hîrtibaciului, unde au urmărit, cu deosebire, evoluția liricii în legătură cu principalele momente din viața omului și cele de peste an. De asemenea, au participat cu comunicări la colocviile din Timișoara și Baia Mare, organizînd la Sibiu ,,Al XIII-lea Colocviu al Studenților Folcloriști'' (1978).

Activitatea asociației s-a desfășurat în cursul anilor prin ședințe de comunicări lunare, dar mai ales prin simpozioane tematice și sesiuni anuale, încadrate, de obicei, în festivalul cultural și artistic ,,Cibinium''. În 1978 s-a organizat simpozionul dedicat împlinirii a 60 de ani de la desăvîrșirea unității naționale, cînd au fost susținute comunicările: *Folclorul în slujba*

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 3, p. 283—285, București, 1987

unirii (Dumitru Pop) şi *Creaţia populară — expresie a unităţii spirituale româneşti* (Gh. Pavelescu). Tot în 1978 s-au aniversat 125 de ani de la apariţia primului ziar sibian în limba română. Cu această ocazie au fost relevate *Orientările folcloristice ale ,,Telegrafului Român''* (Gh. Pavelescu), *Datinile şi obiceiurile populare* (Ilie Moise), *Poezia populară în paginile ziarului* (Anca Goţia).

Asociaţia şi-a propus ca, pe lîngă sesiunile de comunicări ştiinţifice, organizate în cadrul Festivalului ,,*Cibinium*'', să realizeze anual cîte un simpozion în fiecare din microzonele folclorice ale judeţului Sibiu : Mărginime, Valea Oltului, Valea Hîrtibaciului, zona Tîrnavelor, Valea Secaşului. Astfel, în cinstea aniversării a 60 de ani de la crearea P. C. R., a fost organizat, la Şeica Mare (zona Tîrnavelor), primul simpozion de etnografie şi folclor din mediul rural. Din partea asociaţiei au participat Gh. Pavelescu, Ilie Moise şi Corneliu Bucur. Cu acest prilej a fost vernisată expoziţia permanentă de etnografie, cuprinzînd peste 1500 de obiecte, donate de locuitorii comunei. Realizatorul acestei expoziţii este prof. Dumitru Chindriş, membru fondator al asociaţiei, ajutat de elevii şcolii generale din localitate, cuprinşi în cercul de etnografie şi folclor ,,Căutătorii de comori'' de la Şeica Mare. Un alt simpozion a fost organizat la Sălişte cu ocazia iniţierii unei monografii complexe a comunei, la care membrii asociaţiei s-au obligat să redacteze capitolele referitoare la etnografie, artă populară şi folclor.

Relaţiile strînse cu instituţiile şi asociaţiile cu preocupări similare s-au concretizat în numeroase invitaţii la sesiuni ştiinţifice şi simpozioane din ţară şi străinătate. Astfel, prof. Gh. Pavelescu şi Ilie Moise au participat la *Colocviul Naţional de Folclor* de la Timişoara, la festivalurile interjudeţene *Pe Mureş şi pe Tîrnave* şi *Datini şi obiceiuri de iarnă*, de la Mediaş, unde au prezentat comunicări privind specificul culturii populare sibiene. La cel de *Al XIV-lea Simpozion internaţional de ceramică* de la Kittses (Austria), asociaţia noastră a fost reprezentată de Horst Klusch şi Ilie Moise, care au prezentat comunicările *Ceramica în albastru de cobalt din Transilvania* şi, respectiv, *Vasele de ceramică în contextul unor obiceiuri tradiţionale din România*. Prof. Gh. Pavelescu a participat la simpozionul *Folclorul — azi*, organizat de Asociaţia folcloriştilor din judeţul Vîlcea, unde a conferenţiat despre *Unele probleme privind valorificarea folclorului în contemporaneitate*. De asemenea, a participat la tabăra de creaţie de la Şugag (Valea Sebeşului), organizată de Asociaţia folcloriştilor din judeţul Alba, în 1984.

Fireşte, spaţiul nu ne permite să prezentăm toate acţiunile asociaţiei, desfăşurate în cei 10 ani de existenţă. De altfel, o parte din ele sînt reflectate în publicaţia asociaţiei, intitulată *Studii şi comunicări*, editată prin Comitetul de Cultură şi Educaţie Socialistă al judeţului Sibiu, sub redacţia lui Ilie Moise. În cele 4 volume, apărute pînă în prezent, însumînd 1246 de pagini, sînt reproduse principalele studii şi referate susţinute în cadrul asociaţiei, iar alte două volume, de peste 800 de pagini, aşteaptă lumina tiparului.

Membrii asociaţiei şi-au adus contribuţia şi în cadrul altor publicaţii. Astfel, un număr de 10 membri au colaborat la volumul *Mărginenii Sibiului*, apărut la Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică (1985), iar alţii au fost cooptaţi în colectivul de redactare a volumului ,,*Volkskunde der Rumäniendeutschen*'' (Cultura populară a populaţiei germane din România), în curs de apariţie. Un preţios ajutor de ,,asistenţă metodologică'' este cel oferit de membrii asociaţiei unor absolvenţi ai Facultăţii de Filologie şi cadre didactice, care şi-au ales ca teme pentru lucrările de diplomă sau pentru susţinerea gradului I didactic diferite aspecte ale folclorului sibian.

Mai amintim că unii dintre membrii fondatori ai asociaţiei sînt autorii unor studii de specialitate, editate de Casa Judeţeană a Creaţiei Populare din Sibiu : *Ghid de culegere a folclorului*, 1969 (colectiv), *Balade populare din sudul Transilvaniei*, 1971 şi *Folclor satiric din Mărginimea Sibiului*, 1971 (Gh. Pavelescu), *Cîntecele munţilor*, 1973 (Gh. Bogdan), *Dansuri şi obiceiuri de pe Valea Hîrtibaciului*, 1974 (A. Bucşan), *Creatori populari sibieni* (Ilie Moise şi Petre Dumbrăveanu), *Butea junilor*, 1976 (Ilie Moise), *Cîntecul miresei*, 1978 (Ion Albescu), *Portul popular din judeţul Sibiu*, 1978 (Ilie Moise şi Horst Klusch).

Conţinutul tematic al celor 4 volume de *Studii şi comunicări*, tipărite pînă în prezent, este de o mare varietate. Contribuţiile la istoria folcloristicii transilvănene privitoare la unele publicaţii (,,Telegraful Român'', ,,Tribuna'', ,,Transilvania'' sau ,,Comoara satelor''), semnate de Gh. Pavelescu, Ilie Moise, Anca Goţia, Amalia Pavelescu, Ion Drăgoiescu, se îmbină cu cercetări de teren privind cunoaşterea unor rapsozi sau creatori populari, prezentaţi de Ilie Moise şi Amalia Pavelescu.

Folclorul obiceiurilor a constituit obiectul unor studii elaborate de Dumitru Pop (*Contribuţii la studiul Caloianului* ; *Pluguşorul — sinteză folclorică românească*), Ilie Moise (*Contribuţii privitoare la obiceiul : prinsul verilor şi al văruţelor*), Ion Albescu (*Rolul şi semnificaţia steagului de nuntă în Mărginimea Sibiului* ; *Cu privire la ceata feciorilor*), Dumitru Chindriş (*Particularităţi ale nunţii din Valea Buii*).

Studii privind folclorul literar sînt semnate de Laura Sîrbu *(Observaţii asupra structurilor liricii populare; Anchetă folclorică la Cîrţişoara)*, Amalia Pavelescu *(Poezia dorului şi a înstrăinării în folclorul Mărginimii; Din creaţia unei poete populare)* ş. a.

Folclorul muzical şi coregrafic a constituit preocuparea unui mare număr de specialişti, printre care Gh. Şoima, Emilia Comişel, Ghizela Suliţeanu şi Nicolae Suciu. Etnografia şi arta populară au fost studiate de Corneliu Bucur, Cornel Irimie, Raymonde Wiener, Virginia Teodorescu, Valer Deleanu şi alţii. Remarcabile sînt contribuţiile secţiei de etnografie şi folclor săsesc, semnate de Horst Klusch, Karl Fisi, Antoni Erhard, Anca Goţia şi Roswith Kapesius.

Prin acţiunile pe care şi le-a propus, asociaţia are menirea de a aduce pe prim plan, cu fiecare manifestare, noi aspecte ale culturii şi creaţiei populare sibiene, invitînd la dezbateri şi analize privind găsirea unor noi modalităţi de cunoaştere, conservare şi difuzare a patrimoniului culturii populare. Problemele istorice, etnografice, lingvistice, folclorice şi sociologice pe care le ridică zona Sibiului necesită şi merită organizarea unor cercetări tematice interdisciplinare, la care să participe toţi specialiştii din judeţ, alături de instituţiile de profil. Prin studiile publicate, Asociaţia folcloriştilor şi etnografilor din judeţul Sibiu pune la dispoziţia cercetătorilor un bogat material în vederea realizării marilor sinteze, menite să sublinieze mai bine ,,rădăcinile'' noastre străvechi şi trăsăturile specifice ale culturii şi civilizaţiei româneşti.

ERNEST BERNEA, **Cadre ale gîndirii populare româneşti. Contribuţii la reprezentarea spaţiului, timpului şi cauzalităţii. Cu o postfaţă de Ovidiu Bîrlea, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985, 317 p.**

Lucrarea lui Ernest Bernea face parte dintre acele cărţi care te cuceresc de la primele rînduri, te entuziasmează în cîteva zeci de pagini şi te fac, la sfîrşitul lecturii, să înţelegi mai exact domeniul investigat, să te simţi în dialog ideatic cu el. Ca să o situez în peisajul apariţiilor editoriale cu caracter etnologic, din ultimele decenii, această carte stă alături de cîteva exegeze remarcabile şi fundamentale pentru cunoaşterea culturii populare româneşti: mă gîndesc la cele două volume de sinteză *(Folclorul românesc)* de Ovidiu Bîrlea, la ediţia definitivă a lucrării lui Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi şi la alte popoare*, la lucrările de comparatistică semnate de Adrian Fochi, la monografia lui Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, la densa analiză a lui Mihai Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, la impunătoarea *Etnografie a poporului român* realizată de Valeriu Butură ori la acel volum de referinţă care este *Etnogeneza poporului român*, semnat de I. I. Russu ş. a.

De ce constituie această lucrare un eveniment în folcloristica românească? Pentru că ea abordează o problemă de maximă importanţă pe care o tratează şi o rezolvă într-o manieră globală, penetrantă, revelatoare. Cartea lui Ernest Bernea discută concepţia despre spaţiu, timp şi cauză specifică civilizaţiei populare tradiţionale. Ea se referă deci la trei categorii fundamentale ale gîndirii omeneşti, categorii care, deşi sînt determinate de o bază antropologică unitară, cunosc totuşi variaţii de reprezentare şi exprimare datorate coordonatelor specifice fiecărei culturi sau fiecărui grup de culturi. Pe un drum deschis la noi de lucrările lui C. Rădulescu-Motru şi, îndeosebi, Lucian Blaga, Ernest Bernea aduce, ca element inedit, precizia şi rigoarea specifică cercetătorului de teren, o bogată colecţie de texte de mare valoare folclorică, o perspectivă pozitivistă, inductivă, puţin favorabilă evaziunii speculative. Format în mediul şi principiile şcolii de sociologie conduse de D. Gusti, autorul trece în această lucrare de sinteză (şi de încoronare a unei munci de o viaţă) de la ideile şi metodologia specifice cercetării sociologice la o perspectivă etnologică, încercînd să explice concepţia despre lume a ţăranului (din satul autarhic de odinioară) prin determinările concrete, de natură istorică, economică şi culturală care i-au marcat în mod decisiv mentalitatea şi etosul propriu. În felul acesta, obiectivul cercetării este dat de ,,cunoaşterea mecanismului de gîndire al ţăranului din comunităţile rurale tradiţionale'' şi de definirea ,,elementelor intelectuale şi emoţionale care au generat o concepţie şi o viziune asupra lumii'' prin acele cadre fundamentale ,,ce apar şi se exprimă în toate formele şi manifestările de viaţă ale omului şi colectivităţii'' (p. 10).

Abordarea acestei probleme este făcută — după cum spuneam — dintr-o binevenită perspectivă *pozitivistă*, perspectivă care refuză speculaţiile şi interpretările excesive, afirmînd, pe bună dreptate, principiul că sensul şi vectorii unei exegeze etnologice se află în chiar textul şi gîndirea folclorică, în documentul popular autentic. Remarcabilă este deci concizia exegezei, dublarea permanentă a unor aserţiuni teoretice prin argumentul concret, a interpretării ştiinţifice prin datul folcloric. În acest sens, trebuie adus un adevărat elogiu cercetătorului de teren care, pe parcursul unei vieţi întregi a investigat, cu minuţie şi răbdare, reprezentările complexe despre spaţiu, timp şi cauză specifice culturii populare. Textele extrase din fişele autorului sînt adevărate străfulgerări de meditaţie populară, au o valoare documentară, filozofică şi emoţională de excepţie. Citez, pentru a susţine această afirmaţie, cîteva exemple de gîndire ţărănească asupra lumii, timpului şi rosturilor vieţii: ,,Nu vezi? Toate sînt că se ţin laolaltă. Şi de zboară pasărea şi de rodeşte pomu, toate sînt bine întocmite. Omu nu ia seama, da toate merg şi el merge, de cînd se naşte pînă moare e tot în rostu lumii: munceşte, face copchii, mîncă sau cîntă, cînd de veselie cînd de jale, dar toate le face cu rostu lor. Ceru e senin sau e înourat; ce-i bagi vină? Aşa e rostu lui. Aşa cum toate merg, cum merg şi nu noi le-am rînduit. A murit tata şi mor şi eu; mă jăluiesc, că alta n-am ce face. Aşa e lumea; lumea mea şi lumea ta'' (Rogozea Gh. Maria, Drăguş, 1934); ,,Am vrut să fac multe, da' zilele s-au dus şi nu mereu cu folos. Cînd sîntem tineri nu ştim rostu lucrurilor şi nici al vremii. Iacă acum mă gîndesc la ce-o fost, de n-am ştiut prinde înţeles zilei, care se duce iute. Timpu e înşelător şi noi nu avem destulă minte să-l stăpînim'' (Minecuţ Valeria, Poiana-Mărului, 1969);

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 3, p. 287—290, Bucureşti, 1987

,,Un fir de iarbă sau de porumb nu pot trăi singure. Toate merg la laolaltă, legate, merg prinse așa cu rostu lor pînă la frumusețea lumii ; aici e o taină mare'' (Pomană Maria, Zărnești, 1970). Un bogat ,,tabel alfabetic al informatorilor'' ne permite să identificăm pe cei 120 de gînditori populari citați, reprezentînd însă, după cum ne asigură Ernest Bernea, numai o parte din marele fișier tematic întocmit de cercetător de-a lungul anilor. Este util să consultăm acest indice, deoarece prin el putem sesiza recurența unor nume de țărani, adevărați ,,filozofi'' populari, remarcabili prin intensitatea meditației, prin efortul de a depăși și aprofunda imaginile tradiționale (nu în sensul negării lor, ci al unui surplus de tensiune ideatică). Amintesc cîteva nume, fără pretenția de a epuiza o listă mult mai bogată : Tintea Ion Staicu, din Poiana Mărului, avea 83 de ani în anul 1964 ; Rogozea Gh. Maria, din Drăguș, avea 74 de ani în 1943 ; Tiupău Anton, din Fundu Moldovei, avea 60 de ani în 1928 ; Vlad Maria, din Tohanu Vechi, avea 83 de ani în 1965 ; Lepăduș Ioana, din Runc — Gorj, avea 62 de ani în 1930. Textele lor — și multe altele — ne amintesc, în mod izbitor, de unele din fragmentele gînditorilor presocratici. Analogia nu este întîmplătoare și nici excesivă. În fond — și această carte, alături de alte cercetări recente, o dovedește din plin — cultura populară românească nu este o cultură primitivă. În ciuda arhaismului ei specific, caracteristicile ei structurale sînt deosebite de acelea care individualizează culturile de tip tribal (numite, de obicei, primitive). Civilizația tradițională românească este rodul unei evoluții, e drept, lente, în ritmul specific mișcării istoriei în satele autarhice de odinioară, dar a unei evoluții ce a permis depășirea fondului străvechi, anistoric. Fiind în cadrele ei generale o civilizație de tip medieval, civilizația satului românesc se află în cadrele particulare ale etosului și ale mentalității, într-un moment al dezvoltării analog celui în care se aflau, la vremea lor, gînditorii presocratici. Este momentul desprinderii de simboluri și al conturării unor *preconcepte*, care, deși nu au statut și funcție filozofică, au deschidere și rezonanță filozofică. Între aceste preconcepte care posedă o sferă semantică densă, nu extensivă, ci intensivă, amintim pe acelea de *rost*, *rînduială*, *veac*, *mers* (al lucrurilor, al ființei), *stihie* etc. Prin acești termeni (și mulți alții) gînditorii populari analizează lumea în care trăiesc într-un mod fundamental deosebit de acela al omului primitiv (care gîndea totul prin simbol și relație magică). Atunci cînd Clinciu Gheorghe din Zărnești (în vîrstă de 84 de ani în 1972), afirmă : ,,Lumea merge așa cum e lăsată ea. Dacă plouă, cum să fie întîmplare ? E rînduială !'', termenul de rînduială apare în locul zeului ori puterii magice (pe care orice primitiv i-ar invoca pentru a explica un fenomen natural neașteptat) și oferă o explicație de factură *rațională*, explicație bazată nu pe o personificare a naturii, ci pe analiza ei prin opoziția unor categorii ale gîndirii : întîmplare/rînduială. Evident, aceste categorii nu au statutul cognitiv, precizia logică și eficiența euristică tipice uneltelor gîndirii științifice. Încă nebuloase, mai mult intuitive decît deductive, dominate îndeosebi de conținutul intensiv și mai puțin de sfera extensivă, aceste concepte populare oferă totuși imaginea unei gîndiri (prefilozofice, dacă vrem s-o așezăm într-o anume ierarhie) autentice, iscoditoare, capabile de o investigare penetrantă a realului.

Restituind dimensiunile elementare ale acestei gîndiri tradiționale, Ernest Bernea deschide calea unor studii mai ample consacrate universului intelectual rural. Cercetarea sa este, în același timp, un act de justiție făcut mitologiei populare, mult prea des interpretată ca un teritoriu nebulos, dominat de obscure simboluri și personaje, ca o ,,formă-fosilă'' a culturii populare. De fapt, mitologia populară este o latură activă a civilizației rurale, un sistem complex integrat în marele sistem al culturii tradiționale. În ea, prin ea, mentalitatea țărănească ordonează lumea (într-un chip, desigur, diferit de acela specific analizei științifice), gîndește, prin semne și categorii proprii, realitățile lumii înconjurătoare. În felul acesta mitologia este rezultatul activității neîntrerupte a unei ,,gîndiri emoționale și simbolice'', capabile să satisfacă ,,nevoile interioare ale omului, a cărui conștiință avea nevoie de unele puncte de sprijin'' (p. 120).

Aceste ,,puncte de sprijin'' sînt oferite de figurile mitologice, și, corelate lor, de imaginile-concept create de gîndirea tradițională, imagini care nu stau pe loc, care se mișcă și evoluează odată cu evoluția civilizației rurale. Unele atestări relevă deja un efort de depășire a cadrelor consacrate, o frămîntare interioară patetică adeseori : ,,De unde e lumea asta ? De unde vin toate cîte le vedem ? Mă tot gîndesc și nu le dau de rost ; ce-i de minune e că toate lucrurile-s cu rînduială. De vine lucru de undeva din străfunduri, cine le știe ? Zice că sînt acolo, undeva, la loc neștiut, stihiile, de-acolo vin de se desprind lucrurile toate [. . .] Mie mi-a plăcut așa să mă gîndesc la tot ce-i în jurul meu, cum de se țin și de unde vin ele ? Eh, da' parcă mă bucur, parcă mă întristez'' (Tintea Ion Stancu — vezi p. 71 ș. u.).

Cartea lui Ernest Bernea reprezintă, cu siguranță, un titlu de referință în bibliografia de specialitate. Și, deși autorul o încheie cu o modestă subliniere (,,Am voit mai mult și am reușit mai puțin ; nemulțumirea vine din altă parte și anume din faptul că pînă mai ieri problema nici nu exista . Sperăm că generațiile ce vor urma, dacă nu vor găsi aici un lucru bine făcut, vor găsi poate un îndemn" — p. 290), mai presus de temerile și îndoielile sale există argumentul indubitabil al textului, al construcției exegetice remarcabile, al inițiativei încă neegalate. *Cadre ale culturii populare românești* constituie o lucrare de căpătîi, o piatră de temelie, cu ajutorul căreia se pot clădi alte și alte analize și studii. Este o carte care cucerește, fascinează și poate revela vocații. Tinerii care o vor citi, sînt sigur, vor înțelege mai bine spiritul culturii populare și vor descoperi poate chemarea, pasiunea de a o cunoaște și a o studia în profunzime.

Mihai Coman

WOLFGANG MIEDER, International Proverb Scholarship. An Annotated Bibliography, New York—London, Garland Publishing, 1982, 613 + XVIII p.

Interesul pentru alcătuirea unor bibliografii cît mai bogate referitoare la cercetarea proverbului datează încă din prima jumătate a secolului trecut. Se pare că cea dintîi lucrare de acest gen — cu caracter internațional —, intitulată *Literatur der Sprichwörter*, a apărut în 1822, la Nürenberg, și este datorată lui Christian Conrad Nopitsch, care a ordonat alfabetic referințele paremiologice din 41 de limbi și dialecte. Dar prima lucrare cu itemi adnotați a fost realizată de Pierre-Alexandre Grater-Duplessis (*Bibliographie parémiologique*, Paris, 1847). Instrumentele bibliografice au atins cote de vîrf prin publicarea lucrărilor lui Wilfrid Bonser, *Proverb Literature* (Londra, 1930 ; ed. a II-a : Nendeln/Lichtenstein, 1967), și Otto Mall, *Sprichwörterbibliographie* (Frankfurt, 1958), cuprinzînd peste 9000 de titluri.

De fapt, în ultimele două secole, studierea proverbelor s-a făcut din unghiuri diferite : istoric, comparativ, literar, mergîndu-se de la antropologie la literatură comparată, de la psihologie la semiotică.

Sarcina dificilă de a cerceta această extraordinară varietate de studii consacrate proverbului și-a asumat-o profesorul Wolfgang Mieder de la Universitatea din Vermont (S. U. A.), cu o prodigioasă activitate în domeniul paremiologiei, concretizată în publicarea a peste 20 de cărți despre proverbe și editarea remarcabilului anuar internațional ,,Proverbium", din care au apărut pînă în prezent trei volume însumînd aproape 1300 de pagini de studii, comunicări, cercetări și bibliografii.

Îndemnul pentru realizarea unor bibliografii paremiologice fusese adresat cu prilejul unui simpozion de paremiologie din 19—21 iunie 1874, de la Helsinki, care a avut loc în legătură cu cel de-al VI-lea Congres al Societății Internaționale pentru cercetarea Narațiunii Folclorice. Aici au fost analizate numeroase probleme ale cercetării proverbelor, între care formularea unei terminologii analitice și descriptive, acceptată pe scară internațională, continuarea cercetării pe un sistem-tip internațional, aspecte tehnice ale arhivării proverbelor cu ajutorul computerelor, extinderea studiilor literare asupra proverbelor, stabilirea principiilor pentru noi colecții, precum și necesitatea alcătuirii unor bibliografii naționale sau continentale.

Această monumentală realizare a științei bibliografice care este *Inernational Proverb Scholarship. An Annotated Bibliography* de Wolfgang Mieder a apărut la prestigioasa editură Garland și cuprinde 2142 de itemi bibliografici adnotați.

În *Prefața editorului*, Alan Dundes, un alt nume de primă mărime al științei cercetării proverbului, aflat la a treia bibliografie de folclor apărută în această editură, menționează că asemenea lucrări au menirea de a oferi acces la opera de cercetare a folclorului dintr-o țară sau o zonă geografică, precum și la cercetarea axată pe o anumită specie folclorică, în cazul de față a proverbului (p. V).

Bibliografia de față a fost precedată de cîteva ample bibliografii aparținînd aceluiași autor referitoare la cercetarea proverbelor în artă (*Bibliographischer Abriss zur bildlichen Darstellung von Sprichwörtern und Redensarten* — 167 de itemi adonotați vizînd studiile despre reprezentările picturale ale proverbelor), a proverbelor conținînd nume (*International Bibliopraphy of Explanatory Essays on Proverbs and Proverbial Expressions Containing Name* — 1500 de investigații bibliografice), a studiilor și monografiilor tratînd despre proverbele și expresiile proverbiale individuale (*International Bibliography of Explanatory Essays on Individual Proverbs and Proverbial Expressions* — 2000 de titluri, începînd cu sec. al XVIII-lea și pînă în prezent), a folosirii și funcționalității proverbelor în literatură (*Proverbs in Literature : An International Bibliography* — 1166 de titluri).

Totuşi, publicarea unei bibliografii care să nu fie specifică se impunea cu stringenţă, pentru că paremiologia a atins un nivel înalt, avînd un evident caracter interdisciplinar. Cercetătorii şi-au extras materialul din antropologie, artă, etnologie, folclor, istorie, justiţie, lingvistică, literatură, comunicaţii mass-media, medicină, filologie, psihologie, religie, sociologie etc. ,,O privire sumară asupra oricărei secţiuni a bibliografiei — precizează autorul — relevă de la bun început faptul că paremiologia este un domeniu internaţional de cercetare bine stabilit, care a evoluat de la munca de pură identificare şi descriere la interpretare şi analiză, dezvoltîndu-se paralel cu studierea folclorului, lingvisticii şi ştiinţelor sociale'' (p. XVII).

În alcătuirea ei, Wolfgang Mieder a ţinut cont de o anumită selecţie. În acest sens, au fost omise colecţiile de proverbe, precum şi studiile literare conţinînd liste de proverbe fără o analiză critică. Pentru a oferi un cîmp cît mai larg de cercetare pe scară internaţională, Mieder a consemnat şi adnotat studiile şi cercetările publicate începînd cu anul 1800 în majoritatea limbilor europene. O mare parte a intrărilor sînt în engleză, germană sau franceză, dar subiectele nu sînt limitate la culturile naţionale respective. Apar numeroase titluri în daneză, finlandeză, italiană, spaniolă sau scandinavă, precum şi numeroase studii publicate în Bulgaria, Cehoslovacia, Polonia, România, Ungaria şi U.R.S.S. În legătură cu studiile de paremiologie publicate în ţara noastră, sînt consemnate cele aparţinînd lui I. C. Chiţimia, Mircea Duduleanu, Caius Jiga, Pavel Ruxăndoiu, Cezar Tabarcea şi G. Dem. Teodorescu.

Adnotările sînt judicios redactate şi sintetizează esenţialul despre fiecare dintre studiile cercetate. De asemenea, în corpul adnotărilor se întîlnesc numeroase trimiteri la studiile citate sau criticate în articolele respective. Aceasta dă posibilitatea să se compare diferitele puncte de vedere, mărindu-se astfel aria informaţiei ştiinţifice.

Valoarea bibliografiei se datoreşte nu numai adnotărilor, ci şi indicilor care facilitează consultarea ei şi oferă sugestii numeroase pentru realizarea celor mai diverse studii paremiologice. Astfel, *indicele de nume* cuprinde lista tuturor scriitorilor, artiştilor, filozofilor, folcloriştilor, paremiologilor etc. care apar în titlurile diferitelor studii şi cărţi consacrate cercetării proverbului. Consultînd acest indice aflăm că primul loc în ceea ce priveşte numărul studiilor afectate proverbelor din creaţia sa — nici mai mult, nici mai puţin, decît 73 — îl deţine nu un scriitor, aşa cum ne-am fi aşteptat, ci marele pictor flamand Pieter Brueghel cel Bătrîn care, de fapt, a ilustrat, a reprezentat pictural numeroase proverbe. Bineînţeles că locul următor, este ocupat de un scriitor, William Shakespeare, cu 33 de titluri, urmat de Johannes Agricola — 26, Erasmus din Rotterdam — 24, Sebastian Frank — 21, Geoffrey Chaucer — 19, Martin Luther — 13, Aristotel — 12, Goethe — 11 etc. Studiile de acest gen analizează contextul în care apar proverbele, modul cum funcţionează ele în creaţia literară respectivă, oferind noi perspective de introspecţie în procesul de creaţie a unui artist.

Al doilea indice, de *subiecte (sau materii)*, se referă la conceptele, noţiunile sau categoriile întîlnite în studii. Cele mai bogat reprezentate sînt următoarele : *bibliografii, colecţii, literatură* şi *expresii proverbiale*, împărţite pe grupe : naţionale, etnice sau pe subiecte. Despre definiţia proverbului se pot consulta aproape 250 de titluri. Cîteva *subiecte* indexate aici ne dau măsura şi valoarea acestei bibliografii : aliteraţie, artă, clasificare, concepţie, conotaţie, context, conţinut, femeie, formă, funcţiune, istorie, metaforă, motiv, origine, psihologie, rimă, ritm, social, statistică, structură, superstiţie, tradiţie, umor, variante etc. Oprindu-ne asupra studiilor de paremiologie comparată, observăm aria deosebit de bogată a acestora, fiind cercetate proverbele din două sau mai multe limbi sub cele mai diverse aspecte : lexical, structural, gramatical, tematic (medical, juridic, meteorologic, floră, faună, ştiinţă etc.).

În sfîrşit, ultimul indice are în vedere studiile despre proverbele individuale grupate după limbi şi cuvinte-cheie. Şi aici se pot face observaţii interesante în privinţa frecvenţei studiilor ce vizează acelaşi proverb în diferite limbi.

Totuşi, practic este imposibil ca o bibliografie internaţională să fie exhaustivă. De asemenea, imediat după apariţie, ea devine incompletă pentru că deja au fost publicate noi studii şi cărţi. Pentru a preîntîmpina acest neajuns, Wolfgang Mieder a început să publice în fiecare volum al anuarului ,,Proverbium'' bibliografii în completarea celei prezentate mai sus, şi anume *Bibliografia adnotată a cercetărilor paremiologice recente, 1982 şi 1983* (vol. I), *respectiv 1983 şi 1984* (vol. II), totalizînd 182 de cărţi şi studii. La aceasta se adaugă *Bibliografia internaţională de cercetări paremiologice, adusă la zi* (vol. I, II, III) — 812 titluri, precum şi *Bibliografia internaţională de colecţii paremiologice noi şi reeditate* (vol. I, II, III) — 308 culegeri.

În concluzie, această lucrare este o excelentă bibliografie (continuată în suplimentele din ,,Proverbium''), ce reprezintă o primă încercare de a oferi un corpus internaţional al cercetării paremiologice.

Constantin Negreanu

ȘEDINȚA PUBLICĂ DE COMUNICĂRI „FOLCLORUL ȘI ETNOGRAFIA — ARGUMENT AL PERMANENȚEI ISTORICE A POPORULUI ROMÂN”. Comisia de folclor a Academiei R. S. România și-a inaugurat oficial activitatea sîmbătă, 20 iunie 1987, în aula Academiei R. S. România, printr-o amplă manifestare științifică cu o temă de larg interes : *Folclorul și etnografia— argument al permanenței istorice a poporului român.*

Lucrările acestei importante reuniuni științifice au fost deschise de acad. **Radu P. Voinea**, președintele Academiei Republicii Socialiste România.

În cuvîntul său inaugural, președintele Academiei R. S. România, acad. Radu P. Voinea, a spus următoarele :

„Stimați colegi,

Onorată asistență,

Îmi este deosebit de plăcut să deschid astăzi ședința publică de comunicări cu tema *Folclorul și etnografia — argument al permanenței istorice a poporului român*, care are loc în aula Academiei Republicii Socialiste România, cel mai inalt for științific și de cultură al țării noastre.

Nu-mi pot ascunde emoția ce mă stăpînește în aceste momente cînd, prin Comisia de folclor a Academiei R. S. România, recent înființată sub președenția profesoarei universitare Zoe Dumitrescu Bușulenga, membru corespondent al Academiei, se reînnoadă o tradiție centenară de punere în valoare a virtuților creației spirituale și materiale a poporului nostru, de promovare a ideilor despre folclor și etnografie.

Într-adevăr, chiar de la începuturile sale, forul academic al țării și-a adus o contribuție meritorie la încurajarea și sprijinirea nemijlocită a culegerii și publicării colecțiilor de folclor, de etnografie și artă populară românească, la fixarea și cristalizarea direcțiilor fundamentale, moderne, ale științei despre cultura populară, la conturarea realizărilor remarcabile pe care folcloristica și etnografia românească le-a înregistrat de-a lungul anilor.

Academia Română a inițiat, îndrumat, orientat și sprijinit nemijlocit un vast program de culegere a materialului folcloric și etnografic românesc. A încurajat înregistrarea materialului folcloric și etnografic, instituind premii cu subiecte date, acordînd sprijin financiar unor culegători ce-și desfășurau activitatea pe cont propriu, premiind lucrările cele mai valoroase.

Academia Română are marele merit de a fi sprijinit culegerea de material folcloric și etnografic pe baza unor chestionare, permițînd astfel constituirea unor importante arhive de material folcloric și etnografic.

Academia Română a desfășurat, în același timp, și o impresionantă activitate de publicare a creației noastre folclorice, ca și a unor studii și cercetări asupra culturii populare.

Printre acestea menționăm monografiile despre datinile la naștere, nuntă, înmormîntare, la sărbătorile de peste an ale lui Simeon Florea Marian ; monografiile despre nuntă ale Elenei Sevastos și Gheorghe Fira ;

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 3, p. 291—294, București, 1987

opera integrală a lui Tudor Pamfile; colecțiile de folclor ale lui Béla Bartók, Jarník—Bîrseanu, Alexandru Țiplea, C. Rădulescu-Codin, Artur Gorovei, Pericle Papahagi, Dimitrie Lupașcu, Dumitru Furtună, N. I. Dumitrașcu, Nicolae Păsculescu; remarcabila antologie a lui Adrian Fochi despre *Miorița*, monumentalele volume din colecția națională de folclor: *Cîntecul epic eroic* și *Balada familială* de Al. I. Amzulescu, *Tipologia snoavei populare* de Sabina Cornelia Stroescu, *Lirica de dragoste* de Sabina Ispas și Doina Truță; studiile monografice semnate de prestigioși specialiști în domeniu: I. C. Chițimia, Gheorghe Vrabie, Nicolae Dunăre, Ovidiu Papadima, Paul Petrescu, Romulus Vulcănescu, Romulus Vuia, Zamfira Mihail etc.

Un loc aparte în seria de publicații ale Academiei îl ocupă cele 40 de volume din colecția „Din viața poporului român", cele 7 volume din „Anuarul Arhivei de folclor" de la Cluj, precum și colecția revistelor „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", tipărite sub direcția lui G. Călinescu, și „Revista de etnografie și folclor", aflată acum în cel de-al 32-lea an de apariție neîntreruptă.

Sub cupola Academiei și-au împărtășit și susținut părerile cu o atît de binefăcătoare influență pentru dezvoltarea cercetărilor în domeniul culturii populare: Vasile Alecsandri, Andrei Bîrseanu, Ioan Bianu, Lucian Blaga, Dimitrie Caracostea, G. Călinescu, Ovid Densusianu, Dimitrie Gusti, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Nicolae Iorga, Titu Maiorescu, Simion Mehedinți, Alexandru Odobescu, Grigore Tocilescu, Theodor Burada, Alexandru Dima, Sabin Drăgoi, Tiberiu Morariu, Pericle Papahagi și mulți alții.

Continuînd această frumoasă tradiție, Academia Republicii Socialiste România a acordat, în ultimii ani, o deosebită atenție cercetărilor folcloristice din țara noastră, sub cupola înaltului for academic fiind organizate sesiuni științifice care s-au bucurat de o largă participare. Au fost tipărite șase volume din „Colecția națională de folclor", iar „Revista de etnografie și folclor" și-a mărit considerabil audiția în rîndul specialiștilor și a publicului larg, cîștigînd, în același timp, un prestigiu însemnat în țară și peste hotare.

Este pentru mine o mare satisfacție să vă anunț că, începînd din acest an, această revistă va apărea trimestrial.

S-a reluat, într-o nouă formulă, vechea colecție „Din viața poporului român", sub genericul „Din tezaurul culturii populare românești".

Pe temeiul acestor considerente, conducerea Academiei a înființat, în luna decembrie 1986, *Comisia de folclor a Academiei R. S. România.*

Ședința publică de comunicări: *Folclorul și etnografia—argument al permanenței istorice a poporului român* este un început frumos al activității comisiei, cu o temă importantă, menită să arunce o lumină nouă asupra trecutului nostru istoric. O examinare chiar sumară a programului evidențiază o paletă largă de preocupări, o participare reprezentativă din partea unor personalități consacrate ale folcloristicii românești, o îmbinare armonioasă de studii și considerații teoretice, generale, cu lucrări practice, concrete. Nu mă îndoiesc că aceste comunicări și, îndeosebi, discuțiile ce vor avea loc, vor aduce noutăți interesante, vor prilejui un schimb de păreri util și vor deschide largi perspective cercetării folclorice din țara noastră.

Vă rog să-mi permiteţi, în încheiere, ca, în numele Prezidiului Academiei R. S. România, să vă felicit pentru rezultatele obţinute în cercetarea ştiinţifică, să urez mult succes lucrărilor şedinţei publice de comunicări *Folclorul şi etnografia — argument al permanenţei istorice a poporului român*, iar dumneavoastră tuturor noi şi frumoase realizări în întreaga dumneavoastră activitate viitoare".

În continuare a luat cuvîntul prof. **Zoe Dumitrescu Buşulenga**, membru corespondent al Academiei R. S. România, preşedintele Comisiei de folclor a Academiei R. S. România, care a prezentat comunicarea *Valorile perene ale culturii populare româneşti*.

Pornind de la premisa potrivit căreia ,,Soliditatea şi puterea de dăinuire a valorilor unei culturi populare pot fi evaluate, fireşte, după criteriile în sine ale propriei originalităţi şi frumuseţi, dar mai cu seamă, credem, în raport cu capacitatea de iradiere în timp şi de susţinere, ca pe un miraculos pat germinativ, a culturii moderne, zisă şi socotită cea majoră a unui popor'', prof. Zoe Dumitrescu Buşulenga a făcut o amplă şi aprofundată analiză a valorilor culturii populare româneşti, subliniindu-i originalitatea, vechimea, continuitatea şi unitatea stilistică.

Vorbind despre *Un element străvechi de cultură populară românească: Moşii*, prof. **I. C. Chiţimia** valorifică un ,,ritual în lanţ'' al Moşilor, cunoscut în satul Albuleşti—Mehedinţi, unde ,,moşii'' (străbunii) erau solicitaţi, într-o primă etapă a Moşilor (cei de iarnă), să vină în vizită la ai lor. Aceştia primesc şi, după multe săptămîni de drum, sosesc, fiind aşteptaţi în zorii unei anumite zile (Moşii de primăvară) de stăpîna casei, cu o masă mică, rotundă, stropind pămîntul în jurul ei şi aşezînd scăunele, pe care ,,moşii'' se aşază şi îşi odihnesc picioarele încălzite de drum. Ei rămîn printre cei vii alte săptămîni, iar la un nou ritual, al treilea, îşi primesc merinda necesară şi se întorc pe tărîmul lor, pînă în anul următor. Această ,,relaţie în lanţ'' a sărbătorii *Moşilor* este o raritate, dacă nu un unicat, are întru totul aspect precreştin şi se arată a fi un element de cultură vie moştenit dintr-o cultură străveche de vatră. Autorul susţine că în *Masa tăcerii* de la Tîrgu-Jiu, Constantin Brâncuşi s-a inspirat dintr-un asemenea element de cultură şi ritual, practicat şi în Gorj, într-o anumită formă.

În comunicarea sa, *Aşezările şi gospodăria, ca document al permanenţei de locuire şi creaţie a poporului român*, **Boris Zderciuc** abordează tema din perspectiva interacţiunii dintre colectivităţile umane, ca făuritoare de cultură, şi mediul natural şi social de viaţă. Integrarea satului românesc în peisaj reflectă o profundă cunoaştere a valenţelor plastice ale mediului, cunoaştere dobîndită de poporul român de-a lungul unei existenţe milenare.

Prezentînd comunicarea : *Elemente de continuitate ale culturii neolitice Cucuteni-Băiceni la poporul român*, **Ghizela Suliţeanu** demonstrează, cu probe evidente, existenţa unora şi aceloraşi semne imprimate pe obiecte de inventar arheologic din epoca neolitică sau pe obiecte aparţinînd ritualului de înmormîntare, pe stîlpii de mormînt, pe porţile caselor, lăzile de zestre ori crestăturile de identificare ale plutaşilor din epoca noastră. Unele consideraţii se fac şi cu privire la prezenţa muzicii şi stilului de execuţie a bocetului în sistemul de proză melopeică, atestată încă din antichitate şi întîlnită pînă astăzi la români.

Vorbind despre *Obiceiurile agrare în evoluţia istorică a poporului român*, **Ion Cuceu** face o interesantă tipologie a acestora, menţionînd vechimea, continuitatea şi larga lor răspîndire, ponderea pe care o deţin în cadrul ciclului sărbătorilor tradiţionale ale poporului român. Pe baza unor argumente convingătoare, autorul face unele delimitări precise, aduce fapte şi date noi în sprijinul tezei potrivit căreia agricultura şi, firesc, obiceiurile legate de ea, a constituit din totdeauna ocupaţia principală a poporului nostru.

Precizind că baza documentară a comunicării sale, *Caracteristici ale ornamentelor ţesăturilor din Moldova*, este formată în exclusivitate din materiale identificate pe teren, în cadrul cercetărilor complexe ce se realizează de către colectivul de la Iaşi, în vederea alcătuirii *Arhivei de folclor a Moldovei şi Bucovinei*, **Ion H. Ciubotaru** menţionează că, înscriindu-se într-un ansamblu simbolistic arhaic, ornamentele de pe ţesăturile tradiţionale din Moldova cumulează un bogat tezaur imagistic, ce perpetuează numeroase elemente arhetipale — motive-simboluri ca *roata, steaua, meandrul, vîrtelniţa* — cu străvechi substrat magic. Sînt luate în discuţie şi unele modele în care predomină elementele novatoare, ele reprezentînd transpuneri realiste, într-o manieră liberă, a unor scene desprinse nemijlocit din viaţa satului. Lucrarea demonstrează încă o dată că satul nostru contemporan continuă să conserve valori inestimabile ale culturii populare tradiţionale. Se aduc, de asemenea, noi argumente în sprijinul vechimii, al varietăţii stilistice, al unităţii şi continuităţii artei populare din România.

Propunîndu-şi un subiect cu caracter general-sintetic : *Folclorul. Valoare documentară, valoare artistică*, **Sabina Ispas** abordează într-o manieră cuprinzătoare această relaţie atît de discutată, făcînd unele considerații teoretice asupra evoluției genurilor și a speciilor folclorice sub aspectul determinării lor istorice.

Întreprinzînd un prim demers pe linia cercetării raporturilor dintre proiecția imaginar-fabuloasă a realității și suportul ei etnologico-etnografic în cadrul creației populare, **I. Oprișan** s-a oprit, în comunicarea *Locul de formare a poporului român în lumina unui motiv folcloric*, la imaginea alăptării pe sub talpa casei, specifică basmului 327 B* (catalog Antti Aarne — Stith Thompson). Legînd-o de imaginea alăptării copilului pînă la vîrste înaintate și de motivul frămîntării azimei cu lapte de mamă, cu care se intercondiționează, autorul consideră că imaginea are la bază un rit ale cărui semnificații s-au pierdut. Totodată, face demonstrația că imaginea alăptării pe sub talpa casei ne trimite obligatoriu la un anumit tip de casă (din bîrne de lemn, monolit), specifică spațiului nord-dunărean, montan și submontan, încît, în disputa obîrșiei nord- sau sud-dunărene a poporului român, motivul aici în discuție pledează clar pentru originea noastră de-a stînga Danubiului. De altfel, motivul nu a fost pînă acum înregistrat nicăieri.

Oprindu-se *Asupra unor noi subtipuri ale cîntecului popular epic tradițional*, **Lucia Berdan** își propune să prezinte, pe baza variantelor de cîntec popular epic tradițional aflat în Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei, un număr de subtipuri nou apărute în categoria *Balade familiale*. După prezentarea lor în ordinea categoriilor tematice din tipologia în vigoare, autoarea constată caracterul *epico-liric* al subtipurilor în discuție, ca la majoritatea din această categorie, prin prezența unor interpretări de motive lirice. Apariția, în continuare, de noi subtipuri de cîntec epic tradițional întărește aserțiunea lui D. Caracostea că ,,o clasificare, stabilind conturele, trebuie să rămînă mereu deschisă, pentru a înfățișa formele în dezvoltarea lor''.

În comunicarea ,,*Colindul curților''. Continuitate umană și specific etnocultural în Bărăganul ialomițean*, urmărind frecvența și circulația unei structuri muzicale care debutează frecvent cu fraza ritmică safic + dispondeu, **Marin Marian** constată ,,concentrarea'' structurală, diversitatea stilistică și riguroasa șlefuire estetică a acesteia în estul Bărăganului. Textul poetic, deși înrudit tematic cu o largă arie a colindelor transilvane, are o finalitate originală și specifică spațiului amintit.

Comunicarea lui **Mihai Coman**, *Mitologia populară românească — argument al continuității și dinamicii civilizației tradiționale*, și-a propus să arate că fenomenul permanenței și continuității culturii rurale trebuie înțeles și analizat dintr-o perspectivă dialectică, strîns legată de factorul timp, de devenirea istorică. Vorbitorul a relevat transformările care se petrec în interiorul sistemului mitologic, evidențiind, în egală măsură, acele elemente mai stabile (funcția social-culturală și structura legico-simbolică de profunzime) și acele elemente mai ușor transformabile, variabile în timp (semnele mitologice, semnificațiile de suprafață). Comunicarea a pledat pentru o analiză nuanțată, obiectivă, dialectică a evoluției în timp a fenomenelor de cultură populară.

La rîndul său, **Nicolae Constantinescu** a prezentat comunicarea *Folclorul. Dovezi ale unității și continuității* în care, subliniind unitatea genetică, de principiu, a culturii noastre populare, a urmărit cîteva aspecte particulare ale acestei unități (categorii, teme, motive, mijloace de expresie ale literaturii orale ; unitatea de neam ; atitudini etice fundamentale etc.).

Seria comunicărilor prezentate în ședința publică organizată de Comisia de folclor a Academiei R. S. România a fost încheiată de **Alexandru Dobre**, care a vorbit despre *Permanența istorică a poporului român. O constantă a preocupărilor folcloristicii și etnografiei naționale*. Pornind de la sublinierea rolului pe care împrejurările externe le-au avut în dezvoltarea istorică a poporului român, autorul a marcat preocuparea cărturarilor români, de la Miron Costin pînă în zilele noastre, de a folosi, în lucrări publicate în limbi de circulație, argumentul folcloric și etnografic în sprijinul cauzei românești.

Prin participarea celor mai de seamă specialiști din capitală și din țară, prin numărul, varietatea, bogăția și originalitatea comunicărilor susținute, ședința publică, cu care Comisia de folclor a Academiei R. S. România și-a inaugurat oficial activitatea, s-a bucurat de un real succes.

Comunicările prezentate cu acest prilej vor fi publicate în numerele viitoare ale revistei noastre. *(Al. Dobre)*

TANCRED OVIDIU BĂNĂȚEANU

(1922 – 1987)

În noaptea de 30 spre 31 ianuarie 1987, la orele 23,20 a încetat din viață Tancred Bănățeanu[1], etnograf de prestigiu, remarcabil folclorist și reputat specialist în arta populară românească. Firul vieții i-a fost secerat de o boală necruțătoare care i-a măcinat, rînd pe rînd, aparatul locomotor, obligîndu-l la nemișcare, apoi organele vorbirii, luîndu-i graiul și silindu-l să comunice cu cei din jur prin gesturi, și, adesea, prin scris, oprindu-se, în final, la inimă, căreia i-a stopat pentru totdeauna bătăile. În tot acest timp, vreme de aproape doi ani, cît a durat procesul progresiv al bolii, și-a păstrat neslăbită gîndirea, percepînd cu luciditate tot ceea ce se petrecea în jurul său, dorind să știe cît mai multe, cerînd informații și comentîndu-le despre oamenii și evenimentele în mijlocul cărora trăise cu atîta intensitate, răspunzînd în mod adecvat și cu o logică perfectă la întrebările ce i se puneau. Dacă fizic slăbise pînă la ultima limită, spiritual s-a menținut în deplinătatea funcțiilor gîndirii. Marea dramă a lui Tancred Bănățeanu s-a consumat tocmai în această situație paradoxală, în care ființa sa spirituală asista, pe cît de lucidă, pe atît de neputincioasă, la procesul ireversibil de măcinare a ființei sale fizice. Nu a avut dureri sau, cel puțin, nu a lăsat să se înțeleagă că ar avea dureri. A suportat totul senin și tăcut, pînă la despărțirea definitivă de viață și de ai săi.

Ceremonia înhumării s-a desfășurat în după-amiaza zilei de 2 februarie, la cimitirul armenesc din capitală, în prezența unei numeroase și sincer îndurerate asistențe, formată din familie, foști colaboratori, prieteni și colegi, foști studenți – toți veniți să aducă un ultim omagiu celui ce a fost Tancred Bănățeanu.

★

Tancred Bănățeanu s-a născut la 10(23) iulie 1922, la Siret – Suceava într-o familie de intelectuali. Mama sa era istoric de artă, iar tatăl, Vlad Bănățeanu, cunoscut specialist în filologie indo-europeană comparată, s-a ocupat în mod intens de cercetări în domeniul limbilor orientale, predînd totodată, la București și Cernăuți, cursuri universitare de gramatică comparată indo-europeană și diferite limbi indo-euro-

Rev. etn. folc., tom 32, nr.3, p. 295–312, București, 1987

pene vechi. Atmosfera de studiu şi de cercetare ştiinţifică din mediul familial se va repercuta, desigur, în orientarea şi preocupările viitoare ale lui Tancred Bănăţeanu.

Urmează şcoala primară la Cernăuţi, liceul la Cernăuţi şi Bucureşti, după care se înscrie la Facultatea de Litere şi Filozofie a Universităţii din Bucureşti, specializîndu-se în istoria literaturii române moderne şi în folclor. Ca specialităţi secundare, urmează istoria literaturii române vechi şi slavistica.

În anul 1944, la vîrsta de 22 de ani, susţine examenul de licenţă în litere şi filozofie la Universitatea din Bucureşti, iar doi ani mai tîrziu, în 1946, obţine titlul de doctor în etnografie şi folclor la Universitatea din Cluj. Din acest an începe, de fapt, şi activitatea ştiinţifică a lui Tancred Bănăţeanu în domeniul etnografiei, activitate ce se va desfăşura, fără întrerupere, pe o durată de patru decenii.

După o scurtă perioadă, în care îndeplineşte funcţia de bibliotecar la catedra de istoria literaturii române moderne şi folclor de la Universitatea din Bucureşti, ocupă postul de asistent la Muzeul Etnografic al Transilvaniei de pe lîngă Universitatea din Cluj (1 oct. 1946) ca suplinitor, fiind, apoi, titularizat (1 apr. 1947). În februrie 1950 este însărcinat cu predarea cursului de literatură populară românească la Facultatea de Filologie a Universităţii din Cluj-Napoca şi tot acum devine colaborator ştiinţific al Institutului de Istoria Artei al Academiei R. P. R.

În anul 1951 se transferă la Bucureşti ca asistent pentru literatura română populară de la Facultatea de Filologie a Universităţii „C. I Parhon'' (iunie 1951), ca asistent la Muzeul de Artă Populară (iulie 1951) şi ca preparator, apoi ca cercetător ştiinţific cu o jumătate de normă (pînă în aprilie 1955) la Institutul de Istoria Artei al Academiei R. P. R., secţia de artă populară.

În anul 1953 (1 iulie) este promovat ca şef de secţie la Muzeul de Artă Populară, iar cîteva luni mai tîrziu (octombrie 1953) este numit director al aceluiaşi muzeu, funcţie pe care o va deţine timp de aproape un sfert de secol. În ianuarie 1978, prin unificarea Muzeului de Artă Populară al R. S. R. cu Muzeul Satului este încadrat ca director-adjunct al noii instituţii. În septembrie 1980, prin reorganizarea conducerii instituţiei, T. Bănăţeanu este numit şeful secţiei de expoziţii al Muzeului Satului şi de Artă Populară, funcţie din care se pensionează în august 1982, la împlinirea vîrstei de 60 de ani.

Ca director al Muzeului de Artă Populară al Republicii Socialiste România, concomitent cu preocupările de organizare a instituţiei, în toată diversitatea formelor de activitate — dezvoltarea patrimoniului, evidenţa şi conservarea colecţiilor, proiectarea, organizarea şi darea în circuitul public a expoziţiilor, elaborarea şi publicarea studiilor — Tancred Bănăţeanu desfăşoară o muncă susţinută de cercetare pe teren, cu colectivul muzeului, în cadrul Institutului de Istoria Artei sau cu clasele de studenţi.

Ajutat de un colectiv de specialişti competenţi — mulţi dintre aceştia formaţi chiar de dînsul —, Tancred Bănăţeanu a asigurat creşterea sistematică a patrimoniului, fundamentarea ştiinţifică a evidenţei şi conservării colecţiilor, precum şi organizarea depozitelor. Multe dintre aceste acţiuni au constituit obiectul unor dezbateri şi sesiuni ştiințifice, fiind preluate, ca model, de alte muzee. Au fost organizate noi colecții, între care amintim colecția de obiecte legate de obiceiuri și colecția de artă populară contemporană.

A inițiat variate forme de activitate științifică — sesiuni, simpozioane, prezentări de colecții — și a sprijinit publicarea unor valoroase lucrări de artă populară, colective sau individuale, elaborate de personalul de specialitate al muzeului.

Sub conducerea sa, Muzeul de Artă Populară al R.S.R. a desfășurat o vastă activitate expozițională la sediul muzeului, la instituții și întreprinderi din capitală — expoziții cu caracter tematic sau pe genuri de artă populară — și a promovat, sub îndrumarea forului tutelar și, adesea, cu sprijinul Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, o latură extrem de importantă a acestei activități expoziționale, organizarea unui mare număr de expoziții peste hotare. Datorită bogăției și valorii patrimoniului Muzeului de Artă Populară al R.S.R. și prin competența și dăruirea colectivului coordonat de T. Bănățeanu, arta populară românească a fost cunoscută și admirată în aproape toate capitalele din Europa și în multe alte centre europene de cultură și artă, precum și într-o serie de țări din Asia, Africa, America de Nord și de Sud.

Evocînd activitatea lui T. Bănățeanu ca muzeograf și conducător de muzeu, nu putem omite contribuția sa personală, directă sau prin specialiștii pe care-i coordona, la proiectarea și organizarea unor muzee și secții de artă populară din țară, în multe cazuri și cu participare la formarea colecțiilor de obiecte. Desigur că multe dintre aceste muzee sau secții funcționează, cu colective proprii, care desfășoară o activitate științifică și cultural-educativă pe cont propriu, dar nașterea și formarea lor a fost, fără nici o îndoială, rodul muncii și sprijinului acordate de Muzeul de Artă Populară. Înregistrate la scara întregii țări și cu toate formele în care s-a acordat asistența Muzeului de Artă Populară, lista muzeelor și secțiilor la care ne referim ar fi mult prea lungă. Nu putem, totuși, să nu amintim unități ca Muzeul Etnografic din Slobozia, secția de etnografie și artă populară a Muzeului Județean Olt din Slatina, secția de artă populară a Muzeului din Golești, secțiile de artă populară ale muzeelor din Alba-Iulia și Zalău, Muzeul de Etnografie și Artă Populară din Negrești — Oaș, unele muzee de artă populară din jud. Suceava, Muzeul din Bălcești — Vîlcea etc., a căror înființare a implicat formarea sau, cel puțin, completarea colecțiilor.

Paralel cu munca muzeală, Tancred Bănățeanu a îndeplinit numeroase sarcini didactice, predînd cursuri de artă populară la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu", ca lector (1955—1960), conferențiar (1962—1964), apoi în calitate de conferențiar sau profesor cu ora (1970—1976). A susținut prelegeri de etnografie și artă populară, pentru muzeografii-etnografi, la Centrul Special de Perfecționare a Cadrelor al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, lecții la Universitatea de Vară de la Sinaia, pentru specialiști din străinătate, precum și ca invitat la Universitatea din Montpellier. În această calitate, de cadru didactic, Tancred Bănățenu a adus o contribuție importantă atît la promovarea cunoștințelor științifice despre cultura populară românească, cît și la formarea a numeroase cadre de specialiști în domeniul muzeografiei, de istorici și critici în arta populară românească.

Datorită statutului său de director al celui mai mare muzeu de artă populară din România, de om de știință și cadru didactic universitar, Tancred Bănățeanu a îndeplinit numeroase însărcinări peste hotare prin participare la congrese și reuniuni științifice, pentru organizare de expoziții sau ca invitat. În toate cazurile a reprezentat cu competență și demnitate etnografia românească, efectuînd adesea cercetări științifice, susținînd conferințe și comunicări sau predînd cursuri de specialitate. În ordine cronologică, deplasările efectuate de T. Bănățeanu au cuprins : R. P. Chineză (1955–1956), Elveția (1958, 1968), R. F. Jugoslavia (1962, 1964), Egipt (1964), R. S. Cehoslovacia (1965, 1966, 1967, 1969), R. P. Albania (1966), R. P. Bulgaria (1966), R. F. Germania (1967), Franța (1967), Iran (1969), Olanda (1971), R. D. Germană (1972, 1983), R. P. Ungară (1972), R. P. Mongolă (1974), R. P. Polonă (1978, 1984), Pakistan (1978–1979), U. R. S. S. (1980, 1984), Austria (1981). În perioada șederii sale în China, T. Bănățeanu a întreprins o amplă cercetare asupra meșteșugurilor artistice populare publicînd, la scurtă vreme după înapoierea în țară, o valoroasă lucrare sub titlul *Cooperativele de artă populară din R. P. Chineză*.

Cu funcții de conducere la diferite niveluri sau ca simplu membru, Tancred Bănățeanu a activat în mai multe societăți, asociații, uniuni, comisii, consilii — cu caracter profesional sau obștesc, din țară și de peste hotare. Din lunga serie a acestora, amintim cîteva : responsabil al secției de folclor a Societății de Științe Istorice și Filologice, filiala București, vicepreședinte al Comitetului Național de Antropologie și Etnografie al Academiei R. S. România, vicepreședinte al Secției de Etnografie și Folclor a Societății de Științe Filologice din R. S. România, membru al Consiliului Muzeelor din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă ; membru al Comitetului Național al Muzeelor pentru ICOM ; membru al Uniunii Artiștilor Plastici din R. S. România (secția de critică) ; membru al Comisiei Centrale de Stat pentru Patrimoniul Cultural Național ; membru de onoare al Societății de Etnografie a Academiei de Științe a R. P. Polone etc.

Tancred Bănățeanu a fost distins cu medalii și diplome.

În istoria contemporană a etnografiei românești, Tancred Bănățeanu ocupă un loc important. Activitatea sa științifică, muzeografică și didactică reprezintă o contribuție de seamă la dezvoltarea, afirmarea și îmbogățirea științei culturii populare din România după cel de al doilea război mondial.

Sub raportul concepției teoretice, Tancred Bănățeanu s-a situat în mod ferm pe poziția materialismului dialectic și istoric, considerînd etnografia ca o știință istorică, iar cultura populară — obiect și domeniu de cercetare ale etnografiei — ca o componentă inseparabilă a istoriei poporului, a muncii, luptei și creației acestuia. Operă a maselor și concretizată în forme specifice de viață materială, socială și spirituală, cultura populară este un ansamblu unitar, un tot integrat și indivizibil, care se formează, se dezvoltă, se îmbogățește și se transformă în pas cu istoria poporului. Ca disciplină științifică, etnografia are menirea de a studia, cunoaște și explica acest ansamblu unitar, integrat și indivizibil. Scopul cercetării etnografice îl constituie definirea specificului etnic, cu toate particularitățile și trăsăturile sale caracteristice, făurite sau modelate de-a lungul întregului proces istoric de viață a unui popor, din momentul etnogenezei comunității etnice, pînă în actualitatea imediată. În concepția sa, epecificul etnic este conceptul central al etnografiei (sau al etnologiei, cum îi plăcea lui T. Bănățeanu să denumească știința culturii populare), punctul de plecare și finalitatea oricărei cercetări etnografice, criteriul diferențial fundamental al statutului etnografiei în raport cu celelalte științe social-umanistice.

Exprimată în diferite studii, expusă în mai multe lecții ținute în cadrul cursurilor universitare, această viziune integralistă asupra vocației etnografiei (sau etnologiei), atît în ceea ce privește domeniul de fapte, cît și al dezvoltării culturii populare pe verticala istoriei, a fost amplu prezentată în ultima sa lucrare de sinteză, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, lucrare asupra căreia vom reveni.

Pentru cunoașterea faptelor și recoltarea lor, T. Bănățeanu a folosit pe scară largă metoda cercetărilor directe la teren, individual sau în colectiv, efectuînd, așa cum rezultă din sursele pe care le-am avut la dispoziție, 1250 de zile de deplasare în toate zonele țării, iar în analiza și interpretarea fenomenelor s-a dovedit a fi un bun și avizat mînuitor al metodei comparative.

De-a lungul celor peste patru decenii de muncă profesională, T. Bănățeanu a elaborat un mare număr de lucrări. Bibliografia, destul de bogată sub raport statistic și ca diversitate tematică, care se publică în continuarea acestui scurt comentariu, realizată de Popescu Marica, însumează 355 de titluri. La aceasta se adaugă mai bine de 260 de conferințe și comunicări științifice susținute la diferite reuniuni științifice — congrese, sesiuni, simpozioane, mese rotunde — , din care peste 30 în străinătate. În general, opera științifică a lui T. Bănățeanu s-a bucurat de o bună primire, fapt reflectat în numărul destul de mare (53) de recenzii și cronici publicate asupra unora dintre lucrările sale. Sub raportul conținutului tematic, ne găsim în fața unei producții științifice care abordează subiecte aparținînd întregului domeniu al culturii populare — cultură materială, socială și spirituală.

Tancred Bănățeanu și-a început activitatea publicistică cu teme de literatură populară și folclor, dar la scurtă vreme el își orientează preocupările spre arta populară românească. În acest domeniu a elaborat și publicat monografii zonale îmbrățișînd toate manifestările de artă populară (*Arta populară din nordul Transilvaniei*, *Arta populară bucovineană*), a colaborat la realizarea unor lucrări de artă populară privind întreg teritoriul țării (*Arta populară din Republica Populară Română. Port. Țesături. Cusături*, *Arta populară în România*), a consacrat lucrări monografice unor anumite genuri de creație artistică (*Portul popular din Țara Oașului*, *Ceramica populară din Țara Oașului*, *Portul popular din Maramureș, zonele Oaș, Maramureș, Lăpuș*). Titlurile citate mai sus reprezintă doar cîteva exemplificări extrase din bogata operă scrisă a lui Tancred Bănățeanu, fără intenția de a le atribui o valoare superioară celorlalte lucrări.

Deși s-a preocupat *de* și a scris *despre* aproape toate genurile de creație artistică românească, dominanta operei scrise a lui T. Bănățeanu o constituie lucrările și studiile despre port, ceramică și arta crestăturilor în lemn.

Indiferent de dimensiuni, lucrările lui T. Bănăţeanu se disting prin bogăţia şi exactitatea informaţiei — de teren şi bibliografice —, prin pertinenţa analizelor, logica concluziilor, claritatea expunerii. Numeroase studii au fost publicate în reviste de prestigiu de peste hotare, contribuind astfel la introducerea în circuitul mondial a culturii şi artei populare româneşti.

Menţionam mai sus că viziunea teoretică a lui Tancred Bănăţeanu este prezentată şi argumentată mai detaliat în lucrarea sa de sinteză, apărută în 1985 la Editura Minerva, sub titlul *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*. Fără a ne putea opri mai pe larg asupra acestei valoroase lucrări, revenim la ea pentru că aici descoperim motivaţia de principiu pentru care T. Bănăţeanu s-a îndreptat cu atîta perseverenţă spre studierea artei populare.

Considerînd arta populară ca un „capitol important al vieţii poporului", T. Bănăţeanu apreciază că încercările de analiză estetică şi deci de construcţie a unei teorii a esteticii artei populare nu pot duce la rezultate viabile „fără perfecta cunoaştere a funcţionalităţii obiectului, a creaţiei respective, a locului său în viaţa colectivităţii, fără cunoaşterea modului şi concepţiei de viaţă, fără a cunoaşte sensul şi rostul obiectului, al mesajului ornamental şi cromatic, interdependenţa tuturor valorilor culturale, a factorilor etnologici specifici" (p. 42). Cu alte cuvinte, arta populară este un fenomen etnografic în sensul cel mai deplin al cuvîntului, iar cercetarea ei trebuie făcută cu metodele şi mijloacele etnografiei.

Pe de altă parte, ca o componentă inseparabilă a culturii populare, creaţia artistică, datorită funcţionalităţii şi pantonomiei sale, este purtătoarea cea mai autorizată a însemnelor de nobleţe pe care i le-a imprimat specificul etnic, naţional. Ideea este stăruitor afirmată în paginile cărţii prin formulări ca : „arta populară este cea mai veridică valoare culturală purtătoare a elementelor de specific etnic" (p. 39) ; sau „atributul primordial al artei populare îl constituie caracterul său specific etnic" (p. 180). Datorită forţei sale modelatoare şi a prezenţei sale în orice creaţie cultural-artistică, specificul etnic dobîndeşte valoare de categorie estetică prin imaginea şi simbolul pe care-l reprezintă . . .fiind „elementul catalizator al simţămintelor etnice, duse pînă la valori etice şi patriotice" (p. 288). Prin *funcţionalitate* (obiectele de artă populară satisfac trebuinţe de viaţă), *pantonomie* (preocuparea artistică o întîlnim la toate categoriile de obiecte — de la unelte de muncă pînă la cele legate de viaţa socială şi spirituală) şi ca expresie de maximă relevanţă a *specificului etnic*, creaţia artistică populară reprezintă un domeniu de semnificaţie majoră pentru cercetarea etnografică, iar cunoaşterea ei dobîndeşte un rol de prim rang în formarea şi dezvoltarea culturii şi artei populare româneşti contemporane.

BORIS ZDERCIUC

NOTE

[1] Pe parcursul textului vom folosi numai acest nume, sub care a fost cunoscut şi a semnat, el însuşi, toate lucrările sale. Cel de al doilea nume, Ovidiu, a rămas doar în actele de stare civilă.

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM Néprajzi Tanszék SZEGED

BIBLIOGRAFIA LUCRĂRILOR ȘTIINȚIFICE ALE LUI TANCRED BĂNĂȚEANU

I. LUCRĂRI DE SINTEZĂ, MONOGRAFII

1. *Legenda Ghionului.* Contribuțiuni la o problemă de folklor comparat, București, 1946, 47 p.
2. *Portul popular din Țara Oașului.* Caiete de artă populară, București, ESPLA, 1955, 16 p + 44 p. ilustr.
3. *Arta populară în Republica Populară Română. Port. Țesături. Cusături* (în colaborare cu Gheorghe Focșa, Emilia Ionescu), București, ESPLA, 1957, 410 p. + 3 p. glosar + 8 p. lista ilustr. + 56 ilustr. color.
4. *Catalogul Muzeului de artă populară al R. P. R.*, București, 1957, 157 p. + 180 ilustr.
5. *Cooperativele de artă populară din R. P. Chineză*, București, 1958, 286 p. + 378 ilustr. + XIV pl. color.
6. *Ceramica populară din Țara Oașului.* Studii de artă, București, ESPLA, 1958, 42 p.+ilustr.
7. *Ornamentul în arta populară românească* (în colaborare cu Marcela Focșa), București, Edit. Meridiane, 1964, (o ediție în română + 5 ediții în : engleză, franceză, germană, rusă, maghiară).
8. *Arta populară în România* (în colaborare cu Boris Zderciuc și Paul Petrescu), București, Edit. Meridiane, 1964, 180 p. + 171 ilustr.
9. *Portul popular românesc* (text bilingv româno-francez), București, Edit. Didactică și Pedagogică, 1965, 93 p. + 12 ilustr.
10. *Portul popular din regiunea Maramureș. Zonele Oaș, Maramureș, Lăpuș*, București, Artis, 1965, 161 p. + 6 p. lista ilustr. + 162 ilustr.
11. *Ceramica din Glogova. Regiunea Craiova*, București, 1966, 98p. + 58 ilustr.
12. *Muzeul de artă populară*, în ,,Muzeele capitalei''. București Edit. Științifică, 1966, p. 413—442.
13. *Europas Volkskunst.* Gerhard Stalling Verlag Oldenburg/Hamburg, 1967. Die Volkskunst in Osteuropa : Bănățeanu, T., *Arta populară românească*, p. 202—211 + 25 ilustr.
14. *Arta populară din Nordul Transilvaniei*, București, Artis, 1969, 291 p. + 195 ilustr. + 55 pl. color (cu rezumate în franceză, engleză, rusă).
15. *Les* **Nâgas** *dans les mythes populaires roumains*, în ,,Mélanges de préhistoire, d'archéocivilisation et d'ethnologie offerts à André Varagnac'', Paris, 1971, p. 17—40.
16. *Arta populară bucovineană*, București, Artis, 1975, 508 p. + 393 ilustr. (cu rezumate în franceză, engleză, rusă).
17. *Le masque dans la culture populaire traditionnelle roumaine*, în *Le masque dans la tradition européenne*, Musée international du Carnaval et du Masque, Binche, 1975, p. 239—265.
18. *Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România*, în *București. Muzee de artă*, București, Edit. Meridiane, 1977, p. 52—54 + 4 f. ilustr.
19. *România. Din tezaurul portului popular tradițional*, București, Sport-Turism, 1978, 112 p. + 166 ilustr. color. (prefață Mircea Malița).
20. *Rumänien*, în seria *Propyläen Kunstgeschichte. Europäische Volkskunst* von Bernward Deneke, Viena, 1980, p. 200—210 + 11 f. cu ilustr.
21. *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, București, Edit. Minerva, 1985, 335 p. + 6 f. cu ilustr.
22. *Zona etnografică Vrancea.* București, Sport-Turism, 120 p., 80 ilustr. (sub tipar ; în colaborare cu Georgeta Stoica).

II. STUDII ȘI ARTICOLE

23. *Poezia dialectală și Vlad Delamarina*, în ,,Revista Fundațiilor Culturale Regale'' IX/ 1942, nr. 8, 16 p.
24. *Erlkönig în folclorul român?*, în ,,Revista Fundațiilor Culturale Regale'', Cernăuți, XI, 1944, 26 p.
25. *Le mariage des morts et ses reflets dans le folklore indo-européen*, în ,,Revue des Études Indoeuropèennes'', București — Paris, t. IV, fasc. 1—2, 1947, p. 170—207.
26. *Panteismul lui Chateaubriand*, în ,,Revista Fundațiilor Culturale Regale'', nr. 3, martie 1947, 14 p.

27. *Daniil și balaurul. Influența legendei biblice în diversele culturi folklorice*, în *Miscellanea Ethnographica*, I, Cluj, 1947, 14 p. + 2 p. (rezumat în franceză).
28. *Prosper Merimée și culegerea de balade a lui V. Alecsandri*, în ,,Studii literare", IV, 1947, p. 120—135.
29. *Le ,,Plugușor", une coutume agraire roumaine*, în ,,Rivista di Etnografia", II, Napoli, nr. 2—3, 1948, 14 p.
30. *Ceramica populară românească*, în ,,Arta plastică", nr. 3, 1954, p. 39—48 cu ilustr.
31. *Arta populară în satele specializate din sudul raionului Beiuș, regiunea Oradea*, în ,,Studii și cercetări de istoria artelor", București, I, 1954, p. 35—45.
32. *Rolul artei populare în dezvoltarea artelor decorative*, în ,,Arta plastică", 3/1956, nr. 5, p. 55—62.
33. *La ceramica sul territorio della Repubblica Popolare Romena*, în ,,Faenza", XLIII/1957, nr. 3—4, p. 35—42.
34. *L'art populaire roumain*, în ,,Artisan d'art", Paris, nr. 134, 1957, p. 20—28.
35. *La Roumanie et les metiers d'art*, în ,,Artisan d'art", Paris, nr. 137, 1957, p. 30—35.
36. *Museum für Volkskunst der Rumänisches Volksrepublick*, în *L. Kunz, Narodopisna musea statu stredni a vychodni Evropey*, Brno, 1958, p. 128—140.
37. *Caracterele specifice ale creației artistice populare a naționalităților conlocuitoare din R.P. R.*, în ,,Arta plastică", V/1958, nr. 1, p. 17—20.
38. *Un musée d'art populaire*, în ,,A travers la Roumanie", I/ 1958, nr. 3, p. 25—28.
39. *La chasse aux abeilles en Roumanie*, în ,,Schweizerische Archiv für Volkskunde", Basel, Band 55 (1959), Heft 4, p. 279—283.
40. *Rumunskie skrynie ludowe*, în ,,Polska sztuka ludowa", Varșovia, XIII/1959 , nr. 3, p. 12—19.
41. *Types d'âtres dans les villages roumains d'une des régions marécageuses du Danube*, în ,,Ethnographica", Brno. 4/ 1961, nr. 2, p. 82—100 cu ilustr. și pl.
42. *Notes ethnographiques sur les Ouigours de l'Oasis de Tourfan*, în ,,Studia et acta orientalia", București — Paris, III (1961—1962), p. 3—14 + 33 ilustr.
43. *Hadzarie veliev a kamanov na hroby (La coutume de jetter des rameaux et des pierres sur les tombes)*, în ,,Slovensky narodopis", Brno, X/1962, nr. 3, p. 438—449.
44. *O deiatelnosti muzeia narodnovo iscustva Rumînskoi narodnoi Respubliki*, în ,,Materialî po etnografii Gruzii" Tbilisi, XII—XIII, 1963, p. 180—185.
45. *Sîrbești — sat de sumănari din regiunea Crișana*, în *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959—1961*, Cluj, 1963, p. 65—78 cu ilustr.
46. *Formarea și dezvoltarea comunei Bisoca (regiunea Ploiești) și evoluția formelor sale social-economice*, în ,,Revista muzeelor", I/1964, nr. 1, p. 34—43 (în colab. cu O. Horșia).
47. *Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România*, în *Studii și cercetări de etnografie și artă populară*, București, Edit. Științifică, 1965, p. 13—52.
48. *Aspecte etnografice din comuna Bisoca*, în ,,Revista muzeelor", II/1965, nr. 3, p. 208—213+ 1 p. rezumate în rusă și franceză (în colab. cu O. Horșia).
49. *À propos d'un soc de charrue primitive, en bois de cerf, découvert dans la station néolithique de Căscioarele*, în ,,Dacia", IX, seria nouă, 1965, p. 59—67 (în colab. cu Vl. Dumitrescu).
50. *Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România la al 60-lea an al existenței sale*, în ,,Revista muzeelor", III/ 1966, nr. 5, p. 418—422 cu ilustr.
51. *Lăzile de zestre de la Budureasa*, în ,,Familia", 2 (102), seria V, nr. 3 (7), martie 1966, p. 14.
52. *Rumunska lidova keramika*, în ,,Umeni a řemesla", Praga, nr. 1, 1966, p. 35—40 + 9 ilustr.
53. *Cu privire la filmul etnografic*, în ,,Revista muzeelor", III/1966, nr. 6, p. 539—542.
54. *Kazakh Jurts in the T'ien-shan mountains of the Sinkiang Province of the Chinese People's Republic*, în ,,New Orient", Praga, vol. 5, February 1966, p. 12—16.
55. *Rumunské drevené výrobky*, în ,,Umeni a řemesla", Praga, nr. 6, p. 235—241 cu ilustr.
56. *Koszula kobieca, ze studiow nad rumunskim strojem ludowym*, în *,,Polska Sztuka ludowa"* Varșovia, XX/1966, nr. 2, p. 101—113.
57. *Ceramica populară din zona Bihor (regiunea Crișana)*, în *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1962—1964*, Cluj, 1966, p. 137—178 + 36 ilustr.
58. *Cu privire la catalogul științific al colecțiilor etnografice*", în ,,Revista muzeelor" IV/1967 nr. 2, p. 126—128 (rezumat în rusă și franceză).
59. *Teppiche und Keramik in der rumänischen Volkskunst*, în ,,Mitteilungen der Südosteuropa-Gessellschaft", München, 7/1967, nr. 3—4, Juli-Dezember, p. 81—88.
60. *Bamboo Cane in chinese Folk Art*, în ,,New Orient", Praga, nr. 5, 1967, p. 132—135.
61. *Les musées ethnographiques roumains*, în ,,Schweizerisches Archiv für Volkskunde", Basel, 63, Heft 1—2, 1967, p. 2—4,

62. *Arta populară românească*, în ,,Almanahul civilizației'', București, Edit. Științifică, 1968, p. 97—105.
63. *Preliminarii la organizarea Muzeului de artă populară al R. P. R.*, în ,,Revista muzeelor'', nr. 1, 1968, p. 25—28 (în colab. cu M. Dumitrescu).
64. *L'art populaire roumain*, în Catalogul expoziției *Roumanie — Trésors d'art*, Neuchâtel, iunie-iulie 1968.
65. *Vînătoarea de albine în România*, în *Al XX-lea Congres international jubiliar de apicultură*, București, 26—31 august 1968, 12 p.
66. *Probleme privind studiul croiurilor cămășilor populare românești*, în ,,Revista muzeelor'', V/1968, nr. 5, p. 395—401 (în colab. cu H. Formagiu).
67. *Diferențieri în portul popular din Ungureni, com. Cupșeni, raionul Lăpuș, reg. Maramureș*, în *Sesiunea științifică a muzeelor, seria Etnografie și artă populară*, I, (1964), 1969, p. 467—473.
68. *Lăzi populare românești. Meșteșugul și arta lădarilor*, în ,,Cibinium'' (1967—1968), Sibiu, 1969, p. 365—397 cu ilustr. și pl.
69. *Contributions au problème de la transformation du costume populaire du pays d'Oaș (Dép. Satu Mare) au XIX*^{e} *et XX*^{e} *siècle*, în ,,Ethnographica'', Brno, VII—VIII, reil 1, (1965—1968), 1969, p. 221—235 + 15 ilustr.
70. *Folclorul ca spectacol*, în ,,Teatrul'', XIV/1969, nr. 9, p. 30—32.
71. *,,Țînjaua''. Persistența unor străvechi rituri agrare în cultura populară românească*, în ,,Marmația'', Baia Mare, I, 1969, p. 58—61.
72. *Rădăcinile străvechi ale artei populare chineze*, în *Almanahul civilizației*, 1970, p. 52—60.
73. *Mezinárodni výstava lidového umeni*, în ,,Umeni a řemesla'', Praga, nr. 1, 1970, p. 50—54 cu ilustr.
74. *Tapis populaires roumains*, în ,,La Roumanie d'aujourd'hui'', nr. 8 (188), 1970, p.16—21.
75. *Dinamica mișcării în arta noastră populară*, în ,,Almanahul literar'', 1970, p. 333—334.
76. *Codificarea ideii într-un semnal grafic și identificarea semnului. Procesul de creație în arta populară (I)*, în ,,Astra'', VII, nr. 72, 5 mai 1972, p. 16.
77. *Decodificarea și nominalizarea mesajului. Procesul de creație în arta populară (II)*, în ,,Astra'', VII, nr. 73, 6 iunie 1972, p. 15.
78. *Procesul de creație în arta populară (III)*, în ,,Astra'', VII, nr. 74, 7 iulie 1972, p. 12.
79. *Procesul de creație în arta populară. Limbajul artei populare (IV)*, în ,,Astra'', VII, nr. 77, 10 oct. 1972, p. 15.
80. *Valorile etice și patriotice ale artei populare. Procesul de creație în arta populară (VI)*, în ,,Astra'', VII, nr. 79, 12 dec. 1972, p. 14.
81. *Mijloacele de comunicare ale artei populare românești. Procesul de creație în arta populară (VII)*, în ,,Astra'', VIII, nr. 80, 1 ian. 1973, p. 14.
82. *Considerații privind locul și funcțiile expozițiilor etnografice în structurile culturale contemporane. Procesul de creație în arta populară (VIII)*, în ,,Astra'', VIII, nr. 81, 2 febr. 1973, p. 15.
83. *Crescînd odată cu copacul. Procesul de creație în arta populară (IX)*, în ,,Astra'', VIII, nr. 82, 3 martie 1973, p. 17.
84. *Creații artistice populare din fier, în Scheii Brașovului. Procesul de creație în arta populară (X)*, în ,,Astra'', VIII, nr. 83, 4 aprilie 1973, p. 16.
85. *Portul popular din Scheii Brașovului. Procesul de creație în arta populară (XI)*, în ,,Astra'', VIII, nr. 84, 5 mai 1973, p. 15.
86. *Interiorul popular din Viștea — Făgăraș. Procesul de creație în arta populară* (XII), în ,,Astra'', VIII, nr. 86, 7 iulie 1973, p. 14.
87. *Cahle de sobă brașovene. Procesul de creație în arta populară (XIII)*, în ,,Astra'', VIII, nr. 87, 8 aug. 1973, p. 15.
88. *À propos de la céramique noire nonémaillée*, în ,,Schweizerisches Archiv für Volkskunde'', Basel, 68—69, Heft 1—6, 1972—1973, p. 10—21.
89. *Muzeele de etnografie și activitatea științifică*, în ,,Revista muzeelor'', X, nr. 1, 1973, p. 11—15.
90. *Linguaggio creativo nell'arte popolare*, în ,,Pianeta'', Torino, nr. 54, 1973, p. 33—38 + ilustr.
91. *Considérations concernant la place et les fonctions des expositions ethnographiques dans les structures culturelles contemporaines*, în ,,Néprajzi értesitö'', Budapesta, LV (1973), 1974, p. 66.
92. *Centenarul Muzeului de artă populară al Republicii Socialiste România*, în ,,Revista muzeelor și monumentelor'', XII/1975, nr. 1, p. 7—11 cu ilustr.

93. *Conceptul de muzeu în contemporaneitate. Considerații privind locul și funcțiile expozițiilor etnografice în structurile culturale contemporane*, în ,,Muzeul Național'', București, II—1975, p. 125—128.

94. ,,*Ceramica tezaur al unei existențe și culturi multimilenare*'' — *tematica și text-catalog*, ,,Muzeul Național'', București, 1976, 45 p.

95. *Comentarii pe marginea expoziției ,,Ceramica — tezaur al unei existențe și culturi multimilenare''*, în ,,Revista muzeelor'', XIII, nr. 5, 1976, p. 5—15.

96. *Elemente de unitate în cultura populară românească*, în ,,Marmația'', Baia Mare, IV, 1978, p. 283—287.

97. *Tehnica și arta*, în ,,Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei'', Cluj-Napoca, vol. X, 1978, p. 183—188.

98. *Concepția muzeografică a etnografului Ion Ștefureac*, în ,,Revista muzeelor'', nr. 3, 1979, p. 38—45.

99. *Portul popular, document al continuității și originalității culturii populare românești*, în ,,Revista muzeelor'', nr. 7, 1980, p. 39—42.

100. *Cu privire la istoricul și caracterele specifice ale ceramicii negre moldovenești*, în ,,Comunicări și referate. Al XIII-lea Simpozion internațional de ceramică'', Sibiu — Păltiniș, 1980, Sibiu, 1981, p. 33—40.

101. *Perspectivele și problemele de viitor ale artei populare*, în ,,Marmația'', Baia Mare, 1979—1981, p. 389—396.

102. *Determinarea și delimitarea zonelor, problemă teoretică prioritară a etnografiei*, în ,,Oltenia. Studii și comunicări'', Craiova, III, 1981, p. 235—241.

103. *Muzee etnografice sătești — rod al conștiinței cultural-politice cetățenești*, în ,,Revista muzeelor'', nr. 2, 1981, p. 91—93.

104. *Preliminarii la tematica unei expoziții de artă populară din România*, în ,,Studii și cercetări de etnografie și artă populară''. București, II, 1981, p. 11—36.

105. *Contribuții la cunoașterea pescuitului tradițional. ,,Toana la șufan'' în fosta baltă Greaca (județul Giurgiu)*, în ,,Ialomița. Materiale de istorie agrară a României'', Slobozia, 1983, p. 301—309.

106. *Mărturii etnografice ale unității poporului român (Cultura română, expresie a unității de gînd și simțire)*, în ,,*Transilvania*'', Sibiu, XII (LXXXIX), 1983, nr. 11, p. 48—49.

107. *Sinceritate și umor în arta creatorilor populari contemporani*, în Ion Meițoiu, *Stare de dor. Poeți și pictori țărani*. București, Sport-Turism, 1983, p. 293—294.

108. *Specific național și caractere universale în arta populară românească (Sub semnul unității naționale. În întîmpinarea celei de a 65-a aniversări a unirii Transilvaniei cu România — 1 decembrie 1981)*, în ,,Transilvania'', Sibiu, XII(LXXXIX)/ 1983, nr. 10, p. 17—18.

109. *Componente specific etnice ale unității artei populare românești*, în Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice, București, seria A, 1983, p. 102—116.

110. *Inovația, factor determinant al vitalizării și perenității artei populare*, în ,,Transilvania'', Sibiu, XIII(XC)/ 1984, nr. 10, p. 44—45.

111. *Caracterul unitar al portului popular românesc*, în ,,Orizont'', XXXIV, nr. 52(821), 30 dec. 1983, p. 14.

112. *Raportul tradiție—inovație în arta populară românească*, în ,,Muzeul Satului și de artă populară'', 5—6, 1985, p. 231—242.

113. *Une vitalité indéfectible*, în, ,,Revue Roumaine'' XXXIX/1985, nr. 12, p. 3—7.

114. *Proiavlenia etnoculturnîh vzaimovliamii v ruminscoi narodnoi keramike*, în ,,Istoricofilologhiceskii jurnal'', Erevan, 3 (114), 1986, p. 27—36 (rezumat în lb. rusă).

114b. *La ,,Gluga'' (capuchon-vêtement) — pièce de costume populaire roumain* (în colaborare cu Hedvig Maria Formagiu), Budapesta, în ,,Acta Ethnographica'' (sub tipar).

III. CURSURI DE SPECIALITATE

115. *Curs de literatură populară românească*, Universitatea Cluj, 1950, 300 p.

116. *L'art populaire roumain*, Sinaia, august 1961, 43 p. (Universitatea de Vară penru Străini).

117. *Curs de artă populară* (ms.), Institutul de Arte Plastice ,,N. Grigorescu'', București, 1962—1976.

118. *Les métiers artisanaux de l'art populaire roumain*, Sinaia, 1—31 august 1963, Université de Bucarest, 48 p. (cours de vacances de langue, littérature, histoire et art du peuple roumain).

119. *Tapis paysans roumains*, Sinaia, 25 juillet-25 août, 1967, 26 p. (cours d'été et colloques scientifiques).

120. *Ceramica populară românească* (ms.), Universitatea din Montpellier, 1967.
121. *Portul popular românesc* (ms.), Universitatea din Montpellier, 1967.
122. *Arta populară românească* (ms.), Institutul internațional mediteraneean, Montpellier, 1967.
123. *Langage et symbolisme de l'art populaire* (résumé), Sinaia, 25 juillet-25 août 1970, Université de Bucarest, 8 p. (cours d'été, colloques scientifiques).
124. *Ornamentul în arta populară românească*, Sinaia, 23 iulie-17 august 1973, 9 p.

IV. NOTE, RECENZII, CRONICI

125. *Folclorul nou în lupta pentru pace*, în ,,Almanahul literar'', Cluj, I, nr. 12, 1950.
126. *Folosirea artei populare*, în ,,Contemporanul'', nr. 1 (378), 1 ian. 1954.
127. *Muzeele capitalei*, în ,,Informația Bucureștiului'', II, nr. 326, 16 aug. 1954, p. 2.
128. *Principii noi în reorganizarea Muzeului de artă populară al R. P. R.*, în ,,Contemporanul'', nr. 35 (412), 27 aug. 1954.
129. *Aufgaben des Museums für Volkskunst der R. P. R.*, în ,,Neuer Weg'', VI, nr. 1636, Juli 1954, p. 4.
130. *Muzeul de artă poulară al R. P. R.*, în ,,Scînteia tineretului'', XI, seria II, nr. 1933, 17 iulie 1955, p. 4.
131. *Despre costumul popular*, în ,,Clubul'', nr. 4, iulie-august 1955, p. 7—8.
132. *O strălucită ilustrare a minunatei arte populare chineze*, în ,,Contemporanul'', nr. 15 (445), 15 aprilie 1955, p. 1.
133. *Influențe slave în arta noastră populară*, în ,,Veac nou'', XI, nr. 34, 26 aug. 1955, p. 2.
134. *Rumînskaia keramika*, în ,,Narodnaia Rumînia'', nr. 5, 1956, p. 5—7.
135. *Expoziția de artă populară românească de la Pekin*, în ,,România liberă'', XIV, nr. 3564, 22 martie 1956, p. 4.
136. *Secția de ceramică a cooperativei ,,Arta populară'' — București*, în ,,Viața cooperației meșteșugărești'', V, nr. 38 (126), 8 sept. 1956, p. 1.
137. *Scrisori din China*, în ,,Informația Bucureștiului'', III, 21 febr., 28 febr., 13 martie 1956.
138. *Catalogul expoziției de artă populară românească*, Pekin, Șanhai, 1956, 4 p.
139. *Arta populară din R. P. R.*, în ,,Jănmin Jăbao'', Pekin, 4 ian. 1956.
140. *Arta populară românească*, în ,,Meișu'', Pekin, nr. 3, 1956.
141. *Arta populară ca reflectare a vieții poporului*, în ,,Cundjeou Jăbao'', Canton, 26 iunie 1956.
142. *Valorificarea artei populare*, în ,,Nan fan Jăbao'', Canton, 10 iulie 1956.
143. *L'Exposition d'art populaire roumain, en R. P. Chinoise*, în ,,Revue Roumaine'', București, X, nr. 3, 1956, p. 59—60.
144. *Catalogul expoziției de artă populară chineză*, Dalles, București, 1957.
145. *Arta decorativă și aplicată din RSFSR*, în ,,Contemporanul'', nr. 21 (555), 2 iunie 1957.
146. *O artă străveche*, în ,,Veac nou'', nr. 20, 1957.
147. *Expoziția de artă populară chineză*, în ,,Viața cooperației meșteșugărești'', nr. 19, 1957.
148. *Un act și semnificația lui*, în ,,Veac nou'', nr. 32, 1957.
149. *Cooperative de stampe de Anul Nou din Iar Gia pu, prov. Santun (R. P. Chineză)*, în ,,Almanahul cooperației'', 1957, p. 18—21.
150. *Arta aplicată bulgară*, în ,,Contemporanul'', nr. 36 (570), 6 sept. 1957.
151. *Catalogul expoziției ,,Arta populară a naționalităților conlocuitoare din R. P. R.''*, București, Muzeul de artă populară al R. P. R., 1957.
152. *Catalogul expoziției de artă populară românească*, Geneva, 1958.
153. *Arte populare romena*, în ,,Azione'', Lugano, 3 aprilie 1958.
154. *L'art populaire roumain*, în ,,Voix Ouvrière'', Berna, 29 martie 1958.
155. *Rumînskie golovnîie uboră*, în ,,Narodnaia Rumînia'', nr. 3, 1958.
156. *Arta noastră populară*, în ,,Almanahul cooperației meșteșugărești'', 1958, p. 10—15.
157. *Continuarea tradiției artistice populare*, în ,,România liberă''. XVI, nr. 2467, 29 iunie 1958, p. 4.
158. *Să ne păstrăm portul*, în ,,Săteanca'', nr. 9, sept. 1958, p. 10.
159. *Indian theme in Rumanian folklore*, în ,,The Poona Daily News'', Poona, India, nov. 1958,
160. *Numeroase acțiuni organizate pentru o mai bună cunoaștere a artei noastre populare*, în ,,România liberă'', XVII, nr. 4455, 7 febr. 1959, p. 4.
161. *Creații artistice populare în lemn. Pe marginea Expoziției de la Muzeul de artă populară al R. P. R.*, în ,,România liberă'', XVII, nr. 4462, 15 febr. 1959, p. 4.
162. *Impresii de călătorie din China*, în ,,România populară'' (editată în lb. chineză), nr. 3, 1959.
163. *Arta populară mongolă. Pe marginea Expoziției de la Muzeul de artă populară al R. P. R.*, în ,,Arta plastică'', 6/1959, nr. 1, p. 32—34.

164. *L'art décoratif mongol*, în ,,L'Art dans la Republique Populaire Roumaine'', Bucarest, 1959, p. 97—100 cu 8 ilustr.
165. *Măiestrie, vigoare, optimism*, în ,,Scînteia'', XXIX, nr. 4630, 17 sept. 1959, p. 2.
166. *Electronica utilizată în muzeografie*, în ,,Magazin'', IV, nr. 124, 20 febr. 1960.
167. *Deux expositions d'art populaire*, în ,,L'art dans la R. P. R.'', nr. 19, 1960, p. 36—37 (sub pseudonim).
168. *Geniul creator al poporului*, în ,,Contemporanul'', nr. 34 (776), 22 aug. 1961.
169. *Expressions of the people's genius*, în ,,Rumania today'', nr. 10, 1961, p. 38—41 (versiuni și în franceză, spaniolă, germană).
170. *Din activitatea Muzeului de artă populară al R. P. R. Festivalul de folclor al țărilor balcanice și din zona mării Adriatice. Buletin de informații*, București, 27 iulie-4 august 1962, p. 3—6.
171. *Prin tîrguri*, în ,,Îndrumătorul cultural'', XVI, nr. 3, martie 1963, p. 30—31.
172. *Coordonate etnografice*, în ,,Contemporanul'', nr. 41 (837), 11 oct. 1963, p. 1—2.
173. *Aus der Tätigkeit des Museums für Volkskunst der Rumänischen Volksrepublik*, in ,,Demos'', Berlin, Band 4, Heft 2, 1963, p. 212.
174. *Creația artistică și producția de artizanat*, în ,,Scînteia'', XXXIII, nr. 6173, 20 febr. 1964, p.2.
175. *Succesul expoziției de artă populară românească la Cairo*, în ,,România liberă'', XXII, nr. 6022, 26 febr. 1964, p. 3.
176. *Muzeele etnografice din R. S. F. Jugoslavia*, în ,,Revista muzeelor'',I/1964, nr. 2,p.188—189.
177. *A nepmuveszet ujolb felviragozasa*, în ,,Művelődés'', XVII, nr. 7, 1964, p. 5.
178. *Realizări și sarcini ale Muzeului de artă populară al R. P. R.*, în ,,Revista muzeelor'', I, nr. 3, 1964, p. 226—229 cu ilustr.
179. *O meritorie realizare etnografică*, în ,,Tribuna'',VIII, nr. 23 (383), 4 iunie 1964.
180. *Interiorul frumos — la expoziția creației populare din R. S. Cehoslovacă*, în ,,Scînteia'', XXXV, nr. 6743, 17 sept. 1965.
181. *La Muzeul de artă populară din București*, în ,,Steaua roșie,'' Tg. Mureș, XVII, nr. 293 (2408), 11 dec. 1965, p. 3.
182. *Expoziția ,,Cultura populară din regiunea Maramureș''*, în ,,Revista muzeelor'', II/ 1965, nr. 4, p. 342—343.
183. *Elementul etnografic, mărturie a unui mod de viață comun în România*, în ,,Luceafărul'', IX, nr. 4 (195), 22 ian. 1966, p. 7.
184. *Les tapis populaires roumains*, în ,,La Roumanie d'aujourd'hui'', 140, 8 aug. 1966, p. 36.
185. *Însemnări din Cehoslovacia. Pe urmele istoriei*, în ,,Scînteia tineretului'', XXII, seria II, nr. 5385, 11 sept. 1966, p. 4.
186. *Configurația arhitecturii populare dobrogene*, în ,,Tomis'', nr. 4, oct. 1966, p. 14.
187. *Mic dicționar etnografic. A (I)*, în ,,Tomis'', nr. 4, oct. 1966, p. 14.
188. *Ceramica din Luncavița*, în ,,Tomis'', nr. 5, nov. 1966, p. 15.
189. *Mic dicționar etnografic (II)*, în ,,Tomis'', nr. 5, nov. 1966, p. 15.
190. *Konference o skansenech*, în ,,Umeni a řemesla'', nr. 6, 1966, p. LXXII.
191. *Mobilierul și decorația interioară în arta populară*, în ,,Mobila'', nr. 4, 1966, p. 3—4.
192. *Rumänische Volksteppiche*, în ,,Rumänien heute'', 8 (140), aug. 1966, p. 36—38 (versiuni în franceză, engleză, spaniolă).
193. *Mori de vînt*, în ,,Tomis'', II, nr. 1 (7), 1967, p. 15.
194. *Mic dicționar etnografic (III)*, în ,,Tomis'', II, nr. 1, (7), ian. 1967, p. 13.
195. *Prin muzeele și monumentele etnografice ale Albaniei*, în ,,Revista muzeelor'', IV, nr. 1, 1967, p. 77—78.
196. *Mic dicționar etnografic (IV)*, în ,,Tomis'', II, nr. 2, febr. 1967, p. 14.
197. *Necesitatea unui muzeu etnografic*, în ,,Tomis'', II, nr. 2 (8), (1967), p. 13.
198. *Expoziția de artă decorativă românească*, în ,,Contemporanul'', 21 (1071), 26 mai 1967, p. 8.
199. *Artizanatul. Problema esențială : Autenticitatea*, în ,,Contemporanul'', 23 (1078), 9 iunie, 1967, p. 7.
200. *Conservarea inestimabilului nostru tezaur de artă populară*, în ,,România liberă'', XXV, nr. 7080, 23 iulie 1967, p. 3.
201. *La cea mai înaltă frecvență*, în ,,România liberă'', XXV, nr. 7104, 20 aug. 167.
202. *Eröffnung der rumänischen Kunstgewerbe Ausstellung in Köln*, în ,,Mitteilungen der Südosteuropa — Gesellschaft'', 7 jahrgang, nr. 1—2, januar-juni 1967.
203. *Rumunske lidove kroje*, Slovácke Muzeum Uherské Hradiste, aug. — sept. 1967.
204. *Din viața muzeografică a Kölnului*, în ,,Revista muzeelor'', IV, nr. 5, 1967, p. 455—459 cu ilustr.
205. *Interiorul și mobilierul din comuna Trăisteni, regiunea Ploiești*, în ,,Mobila'', nr. 2, 1967, p. 10—11.

206. *Rod al geniului nostru etnic*, în ,,Munca", XXIII, nr. 6164, 7 oct. 1967.
207. *Noua organizare administrativ-teritorială și problematica etnografică*, în ,,România liberă", XXVI, nr. 7234, 23 ian. 1968, p. 2.
208. *Les arts populaires en Roumanie*, în ,,Gazette de Lausanne", 13—14 iulie, 1968.
209. *România — comori de artă*, în ,,Contemporanul", nr. 30 (1137), 26 iulie 1968.
210. *Muzeul etnografic din Neuchâtel la a 175-a aniversare*, în ,,Revista muzeelor", V, nr. 3, 1968, p. 236—244 cu ilustr.
211. *Výstava rumunského lidového umeni v. Ceskoslovensku*, în ,,Umeni a řemesla", Praga, nr. 3, 1968, p. 31.
212. *,,Arta neagră", Expoziția Muzeului etnografic din Neuchâtel la București*, în ,,Revista muzeelor", V, nr. 6, 1968, p. 523—525.
213. *Arta populară. O nouă secție a Muzeului din Slatina*, în ,,Oltul", II, nr. 344, 28 martie 1969, p. 2.
214. *Largi posibilități de valorificare a creației populare sucevene*, în ,,Zori noi", Suceava, XXIII, nr. 6678, 6 iunie 1969.
215. *Neuchâtel*, în ,,Arta", XV, nr. 10, 1969.
216. *Un muzeu etnografic al Dobrogei — Structură și tematică*, în ,,Tomis", IV, nr. 9, 1969, p. 14.
217. *O manifestare de prestigiu— Primul festival și concurs internațional de folclor ,,România' 69"*, în ,,România literară", II, nr. 36 (48), 4 sept. 1969.
218. *Dialogul fertil al tradiției și contemporaneității*, în ,,Scînteia", XXXIX, nr. 8239, 6 nov. 1969, p. 4.
219. *Pledoarie pentru autenticitatea portului popular*, în ,,Satul socialist", I, nr. 174, 22 nov. 1969, p. 3.
220. *Caractere etice ale procesului creației artistice populare*, în ,,România liberă", XXVII, nr. 7822, 12 dec. 1969, p. 1—2.
221. *Locul artei populare în satul contemporan*, în ,,Satul socialist", I, nr. 198, 20 dec. 1969, p. 3.
222. *Primul festival și concurs internațional de folclor ,,România' 69"*, în ,,Revista muzeelor", nr. 6, 1969, p. 558—560.
223. *Să cultivăm gustul artistic popular*, în ,,Satul socialist", II, nr. 250, 22 febr. 1970, p. 1—2.
224. *Transformarea conceptului de artă populară*, în ,,România liberă", XXVIII, nr. 7883, 24 febr. 1970, p. 1, 2.
225. *Optimism și gravitate cromatică*, în ,,România literară", III, nr. 14 (78), 2 aprilie 1970, p. 2.
226. *Valorificarea artei noastre populare prin cooperație*, în ,,Albina", 73, seria II, nr. 14 (1162), 9 aprilie 1970, p. 4.
227. *Probleme privind valorile etnice originale în creația artistică populară a județului Olt*, în ,,Confluențe", Slațina, august 1970, p. 13.
228. *Industria de amintiri turistice*, în ,,România liberă", XXVIII, nr. 8075, 9 oct. 1970, p. 1, 2.
229. *Moda și modernitatea artei populare*, în ,,România liberă", XXVIII, nr. 8096, 3 nov. 1970, p. 1.2.
230. *Sistematizarea satelor și etnografia*, în ,,România liberă", XXVIII, nr. 8142, 26 dec. 1970, p. 1, 2.
231. *Bogăția artei populare arată ce popor minunat avem*, în ,,Viața cooperației meșteșugărești", XIX, nr. 18 (888), 8 mai 1971, p. 6.
232. *Expoziție de artă populară românească*, Haga, sept. 1971.
233. *Mărturii specifice etnice și valori de artă populară românească în Munții Apuseni*, în ,,Astra", VII, nr. 76, 9 sept. 1972, p. 9, 19.
234. *Spectacolul sărbătorilor folclorice de iarnă* în ,,România pitorească", nr. 11—12, 1972, p. 49.
235. *Aniversarea centenarului Muzeului etnografic din Budapesta*, în ,,Revista muzeelor", V, nr. 1, 1973, p. 58—59.
236. *Porțile maramureșene. Folclorul, artă și tradiție*, în ,,Femeia", XXVI, nr. 7, 1973, p.17.
237. *Găteala capului de mireasă în Țara Oașului*, în ,,Femeia", XXVI, nr. 8, aug. 1973, p. 21.
238. *Interiorul popular*, în ,,Femeia", XXVI, nr. 10, oct. 1973, p. 13.
239. *Un prețios îndreptar pentru valorificarea artei noastre populare*, în ,,Viața cooperației meșteșugărești", XXI, nr. 42 (1016), 19 oct. 1973.
240. *Țara Bihariei (Atlas etnografic)*, în ,,Tribuna României", II, nr. 24, 1 nov. 1973, p. 14.
241. *Bucovina (Atlas etnografic)*, în ,,Tribuna României, II, nr. 25, 15 nov. 1973, p. 14.
242. *Obiceiuri de iarnă*, în ,,Femeia", XXVI, nr. 12, dec. 1973, p. 11.
243. *,,Casa de piatră" de la Herești. Arta populară tradițională și lumea lui Udriște Năsturel*, în ,,România literară", VI, nr. 51, 20 dec. 1973, p. 16—17.

244. *Purtătoare a tradițiilor peste veacuri*, în ,,Almanahul Femeia'', 1974, p. 73—77 cu ilustr. color.
245. *Țara Vrancei (Atlas etnografic)*, în ,,Tribuna României'', III, nr. 29, 15 ian. 1974, p. 13.
246. *În Munții Neamțului (Atlas etnografic)*, în ,,Tribuna României'', III, nr. 30, 1 febr. 1974, p. 14.
247. *Valea Gurghiului (Atlas etnografic)*, în ,,Tribuna României'', III, nr 32, 1 martie 1974, p. 14.
248. *Arta interiorului la români*, în ,,Tribuna României'', III, nr. 35, 15 aprilie 1974, p. 10.
249. *Noutăți la Muzeul de artă populară al R. S. R.*, în ,,Nor Ghiank'', XXIV, nr. 23 (1223), 7 iunie 1974.
250. *Un muzeu centenar*, în ,,Informația Bucureștiului'', XXXII, nr. 6618, 16 dec. 1974.
251. *Un musée centenaire*, în ,,La Roumanie d'aujourd'hui'', 240/1974, nr. 11, p. 48—49.
252. *Patrimoniul se cere salvat, dar nu oricum*, în ,,Îndrumătorul cultural'', XXVIII, nr. 3, 1975.
253. *Néprajztudósaink eszmei közössége*, în ,,Művelődés'', nr. 8, 1975, p. 32.
254. *Portul popular, mărturie vie a continuității istorice a unității spirituale a poporului român*, în ,,Scînteia'', XLV, nr. 10418, 19 febr. 1976, p. 1, 4.
255. *Keramica—Complexnoe culturnoe iavlenie*, în ,,Ruminskie gorizonti'', nr. 3 (87), 1976.
256. *Arta populară a tuturor regiunilor țării, componentă a epopeii noastre naționale*, în ,,Scînteia'', XLV, nr. 10465, 14 aprilie 1976, p. 4.
257. *Foires et fêtes champêtres*, în ,,La Roumanie d'aujourd'hui'', 257/1976, nr. 4, p. 47.
258. *Folk fairs and festivals*, în ,,Romanian Bulletin'', Romanian library, New York, vol. V, 7 iulie 1976, p. 9.
259. *Les portails du Maramuresh*, în ,,La Roumanie d'aujourd'hui'', nr. 4 (257), 1976 (sub pseudonim).
260. *O expoziție de interes national (Ceramica — tezaur al unei existențe și culturi multimilenare)* în ,,Informația Bucureștiului'', XXIII, nr. 7039, 29 aprilie 1976.
261. *Expoziția republicană de artă populară, artizanat și artă decorativă. Tradiție — Continuitate — Perenitate*, în ,,România liberă'', XXXIV, nr. 9816, 17 mai 1976, p. 2.
262. *Modă folclorică*, în ,,Flacăra'', XXV, nr. 19 (1092), 13 mai 1976.
263. *Die Volkskunst und unsere Gegenwart*, în ,,Neuer Weg'', XXVIII, nr. 8413, 2 iunie 1976.
264. *Népművészeti Műzeum az uy ember formálásáért*, în ,,Művelődés'', București, XXIX, nr. 6, 1976, p. 20—22.
265. *Muzeul de artă populară, tezaur al epopeii naționale*, în ,,Îndrumătorul cultural'', XXIX, nr. 7, 1976, p. 38—39.
266. *Pe frescele noastre există domnițe, în costume de curte pe care le întîlnim azi în Vrancea*, în ,,Milcovia'', Focșani, august 1976.
267. *Arta populară în contemporaneitatea noastră socialistă*, în ,,România liberă'', XXXIV, nr. 9913, 8 sept. 1976, p. 2.
268. *Rolul activ al muzeelor naționale*, în ,,Scînteia'', XLVI, nr. 10603, 22 sept. 1976.
269. *Activitatea cultural-educativă în strînsă legătură cu necesitățile formulate de viață*, în ,,Scînteia tineretului'' XXXII, nr. 8511, 2 oct. 1976.
270. *Colecțiile de artă populară — Comori deschise tuturor*, în ,,Scînteia'', XLVI, nr. 10663, 1 dec. 1976, p. 4.
271. *Creația și creatorii populari. Însemnări pe marginea Festivalului național ,,Cîntarea României''*, în ,,Scînteia'', XLVI, nr. 10675, 15 dec. 1976, p. 1, 4.
272. *Prospețimea artei populare. Reflecții pe marginea Festivalului național ,,Cîntarea României''*, în ,,Scînteia'', XLVI, nr. 10859, 19 iulie 1977, p. 1,4.
273. *Arta populară tradițională în contemporaneitate*, în ,,Arta'', nr. 1—2, 1977, p. 15—16.
274. *Forme vii, dinamice, de stimulare și valorificare a talentelor din popor*, în ,,Scînteia'', XLVII, nr. 10925, 5 oct. 1977, p. 4.
275. *Valorificarea cercetărilor etnografice*, în ,,România liberă'', XXXV, nr. 10265, 26 oct. 1977, p. 2.
276. *Drevnie narodnie obiceai*, în ,,Ruminia'', nr. 11, 1977, p. 47—48.
277. *Să nu obosiți în a valorifica tot ce arta noastră populară are mai de preț*, în ,,Viața cooperației meșteșugărești'', XXVI, nr. 1 (1090), 24 ian. 1978, p. 4.
278. *Probleme ale creației populare contemporane*, în ,,Îndrumătorul cultural'', XXXI, nr. 9, 1978, p. 32—33 cu ilustr.
279. *O artă vie, ale cărei origini urcă atît de departe (Însemnări despre o expoziție a portului popular romănesc)*, în ,,Scînteia'', XLVIII, nr. 11255, 28 oct. 1978, p. 4.
280. *A hagyomány és a szocialista falu*, în ,,Művelődés'', XXX/I, oktober, nr. 10, 1978, p. 31—32.
281. *Creații inestimabile ale geniului popular*, în ,,Scînteia'', XLVIII, nr. 11274, 19 nov. 1978, p. 4.

282. *Rumînschii narodnîi ornament*, în ,,Rumînia'', nr. 12, 1978, p. 48–50 ; p. 57 cu ilustr.
283. *Rumînschii narodnîi interior*, în ,,Rumînia'', nr. 2, 1979, p. 33–36 cu ilustr.
284. *Preluare și poluare. Costumul popular în sat, pe scenă, în vitrină*, în ,,România liberă'', XXXVII, nr. 10698, 20 martie 1979.
285. *Aniversarea Muzeului național de etnografie din Varșovia – 90 de ani de la înființare*, în ,,Revista muzeelor și monumentelor. Muzee'', nr. 1, 1979, p. 90–92.
286. *Strălucirea artei noastre populare (Însemnări de la expoziția de artă populară din cadrul Festivalului național ,,Cîntarea României'')*, în ,,Scînteia'', XLIX, nr. 11504, 17 august 1979, p. 4.
287. *Arta populară în contemporaneitate. Constante estetice*, în ,,Contemporanul'', nr. 5 (1728), 21 dec. 1979, p. 8.
288. *Competență și discernămînt — în locul aprecierilor ,,după ureche'' (Cum selectează valorile critica de artă populară)*, în ,,Scînteia'', L, nr. 11914, 10 dec. 1980, p. 4.
289. *Expoziția de artă populară contemporană a republicilor din URSS*, în ,,Revista muzeelor'', nr. 9, 1980, p. 76–79.
290. *Noul statut al creatorului popular contemporan*, în ,,Tribuna Ialomiței'', XIV, nr. 2247, 15 febr. 1981.
291. *Din activitatea fertilă a Muzeului județean Ialomița*, în ,,Tribuna Ialomiței'', XIV, nr. 2281, 11 aprilie 1981.
292. *Specificul etnic*, în ,,Cronica'', Iași, XVII, nr. 49 (879), 3 dec. 1982.
293. *Caracterul patriotic angajat al artei populare*, în ,,Contemporanul'', nr. 35 (1920), 26 aug. 1983, p. 2.
294. *Coordonate culturale pakistaneze : de la Mohendjodaro la Islamabad*, în ,,Revista muzeelor'', nr. 6, 1983, p. 77–81.
295. *Prima ediție a Tîrgului olarilor — Rădăuți*, în ,,Zori noi'', Suceava, XXXVII, nr. 10536, 9. aug. 1983.
296. *Prolegomene la o etnografie dobrogeană*, în ,,Tomis'', XVIII, nr. 5 (159), mai 1983, p. 13
297. *Arta populară în cultura socialistă*, în ,,România liberă'', XLI, nr. 12077, 31 aug. 1983, p. 2.
298. *Costumul popular este atributul de marcă al nobleții poporului român*, în ,,Flacăra'', XXXII nr. 47 (1484), 25 nov. 1983, p. 23 ; 24.
299. *Perspectivele și problemele de viitor ale artei populare*, în ,,Marmația'', nr. 5–6, 1984, p. 25–30.
300. *Creatori populari*, în ,,Steaua'', XXXV/ 1984, nr. 8, p. 12.
301. *Arta populară dobrogeană și valorificarea ei în contemporaneitate*, în ,,Tomis'', XIX/ 1984, nr. 4, p. 14.
302. *Repere de cultură și civilizație armeană*, în ,,Nor Ghiank'', XXXIV, nr. 12, 15 dec. 1984, p.3.
303. *Valoros instrument de lucru în domeniul artei populare*, în ,,Contemporanul'', nr. 42 (2031), 18 oct. 1985.
304. *Repere de cultură și civilizație armeană*, în ,,Revista muzeelor'', nr. 9, 1985, p. 88–91.

V. VARIA

305. Cuvînt înainte la : Focșa Marcela, *Scoarțe românești din colecția Muzeului de artă populară al R. S. România*, București, Muzeul de artă populară, 1970.
306. Prefață la : Formagiu Hedvig Maria, *Portul popular din România*, București, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România, Artis, 1975.
307. Cuvînt înainte la : Nistoroaia Gheorghe, *Ștergare populare*, București, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România, Artis, 1975.
308. Text catalog : *Arte popolare romena. Museo nazionale delle arti i tradizioni popolari*, Roma, Febbraio-Aprile 1981.
309. Cuvînt înainte la : Șainelic Sabin, Șainelic Maria, *Zona etnografică Chioar*, București, Sport-Turism, 1986.
310. Interviu : *Înalte aprecieri aduse artei populare românești (după expoziția din Elveția)*, în ,,România liberă'', XVI, nr. 4220, 6 mai 1958.
311. Interviu : *Muzeul de artă populară al R. P. R.*, în ,,Novii Vik'', 13, nr. 225, 1 iulie 1961.
312. Interviu : *Muzeul de artă populară al R. P. R.*, în ,,Dobrogea nouă'', nr. 4012, 28 iunie 1961.
313. Interviu : *Din activitatea Muzeului de artă populară al R. P. R.*, în ,,Nor Ghiank'', nr. 29 (738), XIV, 31 iulie 1966, p. 3.,
314. Interviu : *Muzeistica în Maramureș*, în ,,Tribuna'', VIII, nr. 51 (411), 17 dec. 1964, p. 7.
315. Masă rotundă : *Oltenia. Profil ceramic*, în ,,Ramuri'', Craiova, 1, nr. 2, sept. 1964, p. 11–14.

316. Masă rotundă : *Casele-muzeu și organizarea lor*, în ,,Revista muzeelor'', II, nr. 4, 1965, p. 353—357.
317. Interviu : *Noutăți la Muzeul de artă populară*, în ,,Scînteia'', XXXV, nr. 7052, 26 iulie 1966, p. 4.
318. Masă rotundă : *Cu privire la studierea obiceiurilor și ilustrarea lor în muzeele și secțiile etnografice*, în ,,Revista muzeelor'', nr. 4, 1966.
319. Masă rotundă : *O situație nejustificată : artizanatul în conflict cu arta populară*, în ,,Scînteia tineretului'', XXIII, seria II, nr. 5549, 23 martie 1967.
320. Anchetă : *Dezvoltarea artei populare*, în ,,Umeni a řemesla'', Praga, nr. 5, 1967.
321. Interviu : *Condiția precară a unui muzeu*, în ,,Scînteia'', XXXVIII, nr. 8023, 2 aprilie 1969, p. 4.
322. Interviu : *Existența și perenitatea artei populare*, în ,,Zori noi'', XXIV, nr. 6888, 8 febr. 1970, p. 3.
323. Interviu : *Destinul meșteșugurilor populare*, în ,,Magazin'', XIV, nr. 644, 7 febr. 1970,
324. Interviu : *Muzeistica — știință și artă*, în ,,Informația Bucureștiului'', XVIII, nr. 5159, 24 martie 1970.
325. Masă rotundă : *Folclorul : autenticitate și impostură*, în ,,Contemporanul'', 19 (1226), 8 mai 1970, p. 6—7.
326. Masă rotundă : *Artizanatul în dublu circuit al artei și al comerțului*, în ,,Scînteia'', XL, nr. 8638, 15 dec. 1970, p. 1, 4.
327. Interviu : *Muzeul de etnografie al Bărăganului*, în ,,Tribuna Ialomiței'', IV, nr. 1189, 29 dec. 1971.
328. Masă rotundă : *Colaborarea dintre muzeograf și arhitect în organizarea unui muzeu modern*, în ,,Revista muzeelor'', nr. 6, 1972, p. 485—503 (rezumat în franceză).
329. Interviu : *Conservarea patrimoniului de artă populară*, în ,,România liberă'', XXXII, nr. 9386, 27 dec. 1974, p. 2.
330. Masă rotundă : *Monumentele istorice și de artă*, în ,,Contemporanul'', nr. 45 (1460), 1 nov. 1974, p. 6—7.
331. Interviu : *Un imens laborator de creativitate artistică populară*, în ,,Femeia'', XXIX, nr. 6, iunie 1976, p. 9.
332. Masă rotundă : *Rezervația de arhitectură populară — Realizare și aspirație*, în ,,Orizont'', XXXIV, nr. 39 (808), 30 sept. 1983, p. 10—11.
333. Interviu : *Noi contribuții la valorificarea etnografiei și a artei populare din Țara Oașului*, în ,,Cronica sătmăreană'', XVII, nr. 4501 (5870), 20 mai 1984.
334. Recenzie : Paul Petrescu und Paul Stahl, *Arhitectura populară în regiunea Suceava* (Die Volksarchitektur in der Region Suceava). *Arhitectura în R. P. R.*, 1956, nr. 8, S. 29—34 Zeichn. n. Abb, în ,,Demos'', Berlin, Band 3, Heft 2, 1962, p. 162.
335. Recenzie : Nicolae Dunăre, *Colecția de cahle a Muzeului etnografic al Transilvaniei. Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei*, Cluj, 1957 bis 1958, S. 157—179, Abb. Russ, n. alt. Res., în ,,Demos'', Berlin, Band 3, Heft, 1, 1962, p. 38.
336. Recenzie : *Sudia et acta orientalia*, București, IV (1962), Edit. Meridiane, 1963, 363 p. + 8 pl., în ,,Nor Ghiank'', XIII, nr. 24 (675), 14 iunie 1963.
337. Recenzie : I. Vlăduțiu. *Etnografia românească*, în ,,Scînteia'', XLIII, nr. 9770, 3 febr. 1974.
338. Diafilm : *Arta populară din regiunea Timișoara*, Studioul Al. Sahia, 1959, 20 p.
339. Diafilm : *Ceramica populară românească*, Studioul Cinematografic I. Creangă, 1966, seria I 16 p. + 36 diap. seria a II-a 21 p. + 42 diap.
340. Diapozitive : *Ceramica de Vama, Țara Oașului*, Studioul Cinematografic Animafilm, București, 1974, 17 p. + 36 diap.
341. Diapozitive : *Ceramica de Hurez*, Studioul Cinematografic Animafilm, București, 1974, 14 p. + 42 diap.
342. Diapozitive : *Neculai Popa, Creator popular contemporan*, Studioul cinematografic Animafilm, București, 1974, 14 p. + 36 diap.
343. Diapozitive : *Scoarțe populare românești*, Studioul cinematografic Animafilm, București, 1975, 16 p. + 36 diap.
344. Diapozitive : *Tradiție și autenticitate în crestături în lemn, țesături și ceramică populară*, Studioul cinematografic Animafilm, București, 1977, 18 p. + 36 diap.
345. Diapozitive : *Arta populară musceleană*, Studioul cinematografic Animafilm, București, 1978, 15. p. + 36 diap.
346. Diapozitive : *Creatori populari de instrumente populare muzicale*, Studioul cinematografic Animafilm, București, 1978, 13 p. + 36 diap.

347. Film : *O vînătoare neobişnuită, bîrcuitul*, Studioul cinematografic Al. Sahia, film color, 1967 (consultant ştiinţific şi autor scenariu).

348. Film : *Tînjaua*, Studioul cinematografic Al. Sahia, film color 1967 (consultant ştiinţific, autor scenariu).

349. Film : *Găteala capului*, Studioul cinematografic Al. Sahia, film color, 1967 (consultant ştiinţific şi autor scenariu).

350. Film : *Ritm şi formă*, Televiziune, film alb-negru, 1967 (consultant ştiinţific).

351. Film : *Semne*, Studioul cinematografic Al. Sahia, film color, 1971 (consultant ştiinţific şi autor scenariu).

352. Film : *Cojoace populare*, Studioul Al. Sahia, film color, 1976 (consultant ştiinţific şi autor scenariu).

353. Film : *Spirala*, Studioul cinematografic Al. Sahia, film color, 1976 (consultant ştiinţific).

354. Film : *Muzeul de artă populară al R. S. R.*, Studioul cinematografic Al. Sahia, film color, 1976 (consultant de specialitate şi autor scenariu).

355. Film : *Civilizaţia lemnului la români*, Studioul cinematografic Al. Sahia, film color, 1981 (consultant ştiinţific).

VI. CRONICI ŞI RECENZII ASUPRA LUCRĂRILOR LUI TANCRED BĂNĂŢEANU

356. Zderciuc, Boris : T. B. : *Arta populară în satele specializate din sudul raionului Beiuş, regiunea Oradea* (Die Volkskunst in den spezialisierten Dörfern aus dem Süden des Rayons Beiuş, Region Oradea), în „Studii şi cercetări de istoria artei", I (1954), nr. 1—2, S. 21—38, în „Demos", Berlin, Band 3, Heft 1, 1962, p. 32.

357. Covaliu, Brăduţ : T. B. : *Arta populară în România* (Zderciuc, B., Petrescu, P., Bănăţeanu T.) (Din frumuseţile artei noastre populare), în „Scînteia", XXXIV, nr. 6368, 3 sept. 1964.

358. Wildhaber Robert, : T. B. : *Portul popular din regiunea Maramureş : Zonele Oaş, Maramureş, Lăpuş*, Bucureşti, 1965, în „Schweizeriches Archiv für Volkskunde, Basel, 65, Heft 1—2, 1966, p. 153—154.

359. Matei, Petre : T. B. : *Portul popular din regiunea Maramureş*, în „Pentru socialism", XVI, nr. 3788, 26 martie 1966, p. 2.

360. Mereuţă, Iulian : *Portul popular din regiunea Maramureş*, în „Amfiteatru", I, nr. 8, august 1966.

361. Buzilă, Boris : T. B. : *Portul popular din regiunea Maramureş*, în „Magazin", X, nr. 452, 4 iunie 1966, p. 4.

362. Kos, Karoly : *Cercetări etnografice româneşti oglindite într-o carte*, în „Művelődés", XXIX, 1976, nr. 3.

363. Wildhaber, Robert : T. B. : *Arta populară din Nordul Transilvaniei*, în „Schweizeriches Archiv für Volkskunde, Basel, 66, nr. 3—4, 1967, p. 234—235.

364. Andriţoiu, Al. : *Arta populară din Nordul Transilvaniei*, în „România literară", 8 oct. 1970, p. 27.

365. Faur, Viorel : *Arta populară din Nordul Transilvaniei*, în „Familia", 6 (106), nr. 11 (643), nov. 1970, p. 16.

366. Papadima, Ovidiu : *Arta populară din Nordul Transilvaniei*, în „România liberă", XXVIII, nr. 7897, 12 martie 1970, p. 2.

367. Buzilă, Boris : *Arta populară din Nordul Transilvaniei*.Destinul meşteşugurilor populare, în „Magazin", XIV, nr. 644, 7 febr. 1970, p. 4.

368. Anghel, Paul : *O carte despre Maramureş*, în „Contemporanul", 6 (1214), 6 febr. 1970, p. 1, 2.

369. Zderciuc, Boris : *Arta populară din Nordul Transilvaniei* în „Scînteia", XXXIX, nr. 8406, 24 aprilie 1970, p. 4.

370. Geza, Vida : T. B. : *Arta populară din Nordul Transilvaniei*, în „Tribuna", XV, nr. 18 (745), 6 mai 1971, p. 11.

371. Dumitrescu, Mircea : T. B. : *Arta populară din Nordul Transilvaniei*, în „Revista muzeelor", nr. 3, 1971, p. 276—277.

372. Andriţoiu, Al. *Arta ţării de sus*, în „Contemporanul", 39 (150), 26 sept. 1975, p. 2.

373. Mocanu, Virgil : *„Cartea de artă"*, în „România literară", VIII, nr. 26, 26 iunie 1975, p. 18.

374. Anghel, Paul : T. B. : *Arta populară bucovineană*, în „Scînteia tineretului". XXXI, nr. 8097, 4 iunie 1975, p. 2.

375. Ciocuîescu, Şerban : T. B. : *Arta populară bucovineană*, în „Flacăra", XXIV, nr. 46 (1067), 22 nov. 1975, p. 1.

376. Achiţei, Gheorghe : T. B. : *Artă populară bucovineană,* în ,,Tribuna României'', IV, nr. 65, 15 iulie 1975.
377. Comănici, Germina; Drăgoescu, Ion : *Arta populară bucovineană,* în ,,Revista muzeelor'', nr. 4, 1975.
378. Godea, Ion : *Arta populară bucovineană,* în ,,Familia'', XI (CXI), nr. 10 (122), oct. 1975.
379. Dr. Vlăduţiu, Ion : T. B. : *Arta populară bucovineană,* în ,,Scînteia'', XLV, nr. 10437, 12 martie 1976.
380. Ciubotaru, I. H. : T. B. : *Artă populară bucovineană,* în ,,Cronica'', nr. 52, 1976.
381. Selian, S. *Arta populară bucovineană,* de T. Bănăţeanu, în ,,Nor Ghiank'' XXXV, nr. 13 (1313), 2 aprilie 1976.
382. Constantin, Catrina : *Artă populară — obiect de cercetare și valorificare,* în ,,Cuvîntul nou'', Sf. Gheorghe, nr. 1373, 16 iunie 1976.
383. Dr. Vulcănescu, R. : T. B. : *Arta populară bucovineană,* în ,,România liberă'', XXXIV, nr. 9784, 9 aprile 1976.
384. Spînu, Mihai : T. B. : *Arta populară bucovineană,* în ,,Zori noi'', XXX, nr. 8275, 15 oct., 1976.
385. Stoica, G. : T. B. : *România. Din tezaurul portului popular tradiţional,* în ,,Îndrumătorul cultural''. nr. 7, 1978, p. 33.
386. Ciocan, Janeta : T. B. : *Din tezaurul portului popular tradiţional,* în ,,Familia'', 14 (114), nr. 12 (160), dec. 1978, p. 2.
387. Stoica, Georgeta : T. B. : *România. Din tezaurul portului popular tradiţional,* în ,,Scînteia'', XLVII, nr. 11131, 4 iunie 1978, p. 4.
388. Gaga, Lidia : T. B. : *România. Din tezaurul portului popular tradiţional,* în ,,Tibiscus'', vol. III, Timișoara. 1978, p. 299—302.
389. Petrescu, Paul : T. B. : *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare,* în ,,Astra'', XXXIII, nr. 5, 1986, p. 39—40.
390. Crișan, C. : *L'esthétique de l'art populaire,* în ,,Actualités roumaines'', VIII, nr. 35 (383), 30 aug. 1985.
391. Prut, Constantin : *L'Esthétique de l'art populaire,* în ,,La Roumanie d'aujourd'hui'', 376, nr. 3, 1986, p. 55.
392. Zărnescu, Narcis ; T. B. : *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare,* București, Edit. Meridiane, 1985, 366 p., în ,,Synthésis'', XIII, 1986, p. 14.
393. Pavel, Emilia : *Etnologie — un valoros studiu,* în ,,Cronica'', 14 aug. 1986.
394. Prof. dr. doc. Simonescu, Dan : *Cauzele genezei și etapele evolutive ale folclorului,* în ,,Contemporanul'', nr. 29 (12070), 18 iulie 1986.
395. Tărchilă, Dan : *Elogiu geniului popular,* în ,,Luceafărul'', XXVIII, nr. 25 (1268), 21 iunie 1986.
396. Simonescu, Dan : *Arta populară — izvor nesecat de cultură,* în ,,Scînteia'', LV, nr. 13668, 2 aug. 1986.
397. Rusu, Valeriu : *O carte despre arta populară,* în ,,Scînteia tineretului'', XLII, nr. 11570, 13 aug. 1986.
398. Zderciuc, Boris : *Virtuţile sintezei,* în ,,Tomis'', XXI, nr. 2 (192), febr. 1986.
399. Selian, S. : *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare,* de T. Bănăţeanu, în ,,Nor Ghiank'', XXXV. nr. 10—15, oct. 1986.
400. Rusu, Valeriu : *Peisajul românesc,* în ,,Săptămina'', nr. 8 (793), 28 febr. 1986.
401. Grigorescu, Dan : *Marile valori ale artei populare,* în ,,România liberă'', XLIII, nr. 12758, 9 nov. 1986.
402. Stoica, Georgeta : T. B. : *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare,* în ,,Cîntarea României'', nr. 10, 1985.
403. Avram, Vasile : *Pentru o estetică a artei populare,* în ,,Transilvania'', XIV, nr. 12, 1985.
404. Păun, Octav : *Folcloristica și etnologia azi,* în ,,Luceafărul'', XXVIII, nr. 52 (1234), 28 dec. 1985.
405. Tănase, Al. : *Estetica artei populare,* în ,,România literară'', XIX, nr. 2, 9 ian. 1986.
406. Vlăduţiu, Ion : *Un incitant dialog pe o temă majoră,* în ,,Contemporanul'', nr. 47 (2036), 22 nov. 1985.
407. Cândea, Virgil: *Estetica artei populare,* în ,,Tribuna României'', XIV, nr. 303, 1 nov. 1985.
408. Dr. Dunăre, Nicolae : T. B. : *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare,* în ,,Revista muzeelor'', nr. 2, 1986.

MARICA POPESCU

ATTILA JÓZSEF TUDOMÁNYEGYETEM Néprajzi Tanszék SZEGED

CĂTRE CITITORI

Cititorii sînt rugați să-și reînnoiască sau să-și completeze abonamentele la ,,Revista de etnografie și folclor".

Reamintim că, începînd din anul 1987, ,,Revista de etnografie și folclor" *apare trimestrial*.

Cele patru fascicole anuale ale ,,Revistei de etnografie și folclor" vor fi bogat ilustrate cu *studii și materiale*, cu *note și recenzii*, cu o prestigioasă cronică a discului susținută de Tiberiu Alexandru. Rubrica *Profil contemporan* va marca activitatea și opera științifică a unora dintre personalitățile de seamă ale folcloristicii și etnografiei românești. La *Viața științifică* vom consemna principalele manifestări organizate de Comisia de folclor a Academiei R. S. România. Va fi, de asemenea, reluată publicarea *Bibliografiei anuale a etnografiei și folclorului românesc*, instrument de lucru de remarcabilă utilitate.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți sau completați abonamentul dvs.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale.

AVIS AUX LECTEURS

Les lecteurs sont priés de renouveler ou de compléter leurs abonnements pour ,,La Revue d'ethnographie et de folklore".

Nous rappelons que ,,La Revue d'ethnographie et de folklore", à partir de 1987, apparaît trimestriellement.

Pour vous assurer la collection complète de la revue et sa réception à temps, renouvelez vos abonnements.

Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à ,,ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O.Box 12—201, telex 10376, prsfi r, 78104, Calea Griviței 64—66, Bucarest, Roumanie.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

TO THE READERS

Readers are kindly asked to renew or complete their subscription for ,,Review of ethnography and folklore".

We want to remind the readers that from 1987 on ,,Review of ethnography and folklore" will be published quarterly. Renew your subscription to be sure of having a complete file and to get issues in time.

All orders from abroad for the reviews printed by the Printing House of the Academy of the S. R. of Romania will be adressed to ,,ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r, 78104, Calea Griviței 64—66, Bucharest, Romania.

In Romania you can pay at the Post offices.

XF 1172

ÎN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- Folclorul și etnografia – argument al permanenței istorice a poporului român, a continuității și unității patrimoniului său spiritual
- Petre Ispirescu – folclorist
- „Colindul curților". Continuitate umană și specific etnospiritual în Bărăganul ialomițean
- Straturi culturale în folclorul românesc
- Mihail Kogălniceanu și începuturile folcloristicii românești moderne
- Bibliografia anuală a etnografiei și folclorului românesc
- „Tîrgul sărutului" de la Hălmagiu
- Dendromitologie românească
- Jocurile feciorești din Transilvania

ISSN 0034–8198

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 3, p. 207–312, București, 1987

I. P. Informația c. 1523

43 407

Lei 30

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

TOMUL 32
4
1987

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef
ALEXANDRU DOBRE

Redactori-șefi adjuncți
ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; prof. ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; PASCAL BENTOIU; ANDREI BUCȘAN, STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; ION CUCEU; IORDAN DATCU; ION GHINOIU; I. OPRIȘAN; SPERANȚA RĂDULESCU; MIHAIL M. ROBEA

Secretar responsabil de redacție

SABINA ISPAS

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r 78104, București, Calea Griviței, nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La „Revue d'ethnographie et de folklore" paraît 4 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à «ROMPRESFILATELIA», Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r, 78104, Bucarest, Calea Griviței 64—66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 32 1987 Nr. 4

SUMAR

FOLCLORUL ŞI ETNOGRAFIA — ARGUMENT AL PERMANENŢEI ISTORICE A POPORULUI ROMÂN

ALEXANDRU DOBRE, Permanenţa istorică a poporului român — o constantă a preocupărilor folcloristicii şi etnografiei naţionale 315

I. C. CHIŢIMIA, „Moşii" — un element străvechi de cultură românească populară 323

BORIS ZDERCIUC, Aşezările şi gospodăria — document al permanenţei de locuire şi creaţie a poporului român 327

STUDII

AL. I. AMZULESCU, *Mioriţa*. Controverse—restituţii (I) 333

CORNELIU BUCUR, Civilizaţia populară românească. (Etape şi concluzii ale unei cercetări interdisciplinare) (II) 357

ANDREI OIŞTEANU, Dendromitologie românească—paltinul (I) 371

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU, FLÛTES DE PAN MÉLANÉSIENNES 'ARE'ARE. Malaita, Iles Salomon. Enregistrements, notice et photographies : HUGO ZEMP, Centre National de la Recherche Scientifique, Collection Musée de l'Homme, Département d'Ethnomusicologie. Publiée sous la direction de Gilbert Rouget ; secrétariat d'édition: Hugo Zemp ; réalisation technique : Jean Schwarz ; présentation graphique : J.-M. Chavy ; traduction en anglais : R. Mason et J. Wright. Disques Vogue : volume 1. LDM 30 104, Paris, 1971 ; volume 2. LDM 30 105, Paris, 1972 ; volume 3. MUSIQUE MÉLANÉSIENNE 'ARE'ARE, Vogue LDM 30 106, Paris, 1973 389

VIAŢA ŞTIINŢIFICĂ

Sesiunea Centrului de studii „George Enescu" (Marin Marian) 397

Ciclu de expuneri şi conferinţe în judeţul Mehedinţi (I. Oprişan) 397

Sesiunea de comunicări George Breazul — 100 de ani de la naştere (Iordan Datcu) 398

Sesiunea de folclor din comuna Topalu, jud. Constanţa (Stancu Ilin) 399

Şedinţa de comunicări consacrată împlinirii a 100 de ani de la naşterea lui Romulus Vuia (Al. Dobre) 399

Sesiunea de comunicări ştiinţifice cu tema „Dinamica tradiţie — inovaţie în cultura populară" (Al. Dobre) 400

IN MEMORIAM

LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, Tony Brill (1910—1986) 405

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 4, p. 313—406, Bucureşti, 1987

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék
SZEGED

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 32 1987 Nº 4

SOMMAIRE

LE FOLKLORE ET L'ETHNOGRAPHIE – ARGUMENT DE LA PERMANENCE HISTORIQUE DU PEUPLE ROUMAIN

ALEXANDRU DOBRE, La permanence historique du peuple roumain – une constante de la folkloristique et de l'ethnographie nationales 315
I. C. CHIŢIMIA, „Les aïeux" – un élément archi-vieux de culture roumaine populaire 323
BORIS ZDERCIUC, Habitats et habitation – documents de la permanence de vie et de création du peuple roumain 327

ÉTUDES

AL. I. AMZULESCU, *Mioritza*. Controverses–restitutions (I) 333
CORNELIU BUCUR, La civilisation populaire roumaine (II) 357
ANDREI OIŞTEANU, Dendromythologie roumaine : le faux sycomore (I) . . . 371

CHRONIQUE DU DISQUE

TIBERIU ALEXANDRU, FLÛTES DE PAN MÉLANÉSIENNES 'ARE'ARE. Malaita, Iles Salomon. Enregistrements, notice et photographies : HUGO ZEMP, Centre National de la Recherche Scientifique, Collection Musée de l'Homme, Département d'Ethnomusicologie. Publiée sous la direction de Gilbert Rouget ; secrétariat d'édition : Hugo Zemp ; réalisation technique : Jean Schwarz ; présentation graphique : J.-M. Chavy ; traduction en anglais : R. Mason et J. Wright. Disques Vogue : volume 1. LDM 30 104, Paris, 1971 ; volume 2. LDM 30 105, Paris, 1972 ; volume 3. MUSIQUE MÉLANÉSIENNE 'ARE'ARE, Vogue LDM 30 106, Paris, 1973 389

VIE SCIENTIFIQUE

Session scientifique du Centre d'étude „George Enescu" (Marin Marian) 397
Cycle de récits et conférences dans le département de Mehedinţi (I. Oprişan) 397
Session de communications George Breazul – centenaire de sa naissance (Iordan Datcu) 398
Session de folklore dans Topalu, département de Constantza (Stancu Ilin) . . . 399
Séance des communications consacrées au centenaire de la naissance de Romulus Vuia (Al. Dobre) 399
Session des communications scientifiques au thème „La dynamique tradition–innovation dans la culture populaire" (Al. Dobre) 400

IN MEMORIAM

LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, Tony Brill (1910–1986) 405

Rev. ethn. folk., tome 32, nº 4, p. 313–406, Bucarest, 1987

FOLCLORUL ȘI ETNOGRAFIA – ARGUMENT AL PERMANENȚEI ISTORICE A POPORULUI ROMÂN

PERMANENȚA ISTORICĂ A POPORULUI ROMÂN – O CONSTANTĂ A PREOCUPĂRILOR FOLCLORISTICII ȘI ETNOGRAFIEI NAȚIONALE*

ALEXANDRU DOBRE

Împrejurările externe în care s-a depănat firul istoriei milenare a poporului român sînt, îndeobște, suficient de bine cunoscute, astfel că nu mai insistăm asupra lor, deși, după opinia noastră, rememorarea acestora este obligatoriu necesară ori de cîte ori se ivește prilejul; și aceasta din considerente ce își au temeiul lor bine motivat și statornicit.

Nu încape nici o îndoială, împrejurările externe nu au rămas fără urmări în istoria poporului nostru, consecința acestora fiind, de pildă, între altele, creșterea capacității de adaptare la situații și evenimente, dînd neamului nostru hotărîrea și tăria de a supraviețui, de a-și păstra neatinsă ființa etnică, de a-și apăra, prin toate mijloacele, spațiul în care s-a format și a dăinuit fără întrerupere, de a-și constitui propria sa spiritualitate și civilizație, o cultură tradițională cu un pronunțat caracter original în care se distinge, ca o marcă specifică, consecvența cu care poporul român și-a conservat, aproape nealterată, zestrea moștenită din cele mai vechi timpuri.

Consecințele contextului internațional al desfășurării în timp a istoriei noastre pot fi urmărite nu numai în elementele de suprastructură, ci și în cele de fond, care privesc viața intimă a poporului nostru, civilizația, cultura sa materială și spirituală.

Nu absolutizăm rolul împrejurărilor exterioare în configurarea dezvoltării noastre istorice, dar, trebuie să recunoaștem, atîta cît există și la dimensiunile sale reale, cu păstrarea echilibrului cerut de bunul simț, existența și importanța implicațiilor factorului extern, fără să le exagerăm, dar și fără a le ignora, ceea ce ar fi o mare eroare, nimănui folositoare. Numai în acest fel ne putem explica o anumită particularitate a istoriografiei, filologiei, folcloristicii și etnografiei, a publicisticii și a istoriei literare românești chiar, caracterul militant și, nu arareori, polemic al acestora, revenirea, de fiecare dată, asupra unora și acelorași teme, acumularea continuă de noi date și argumente în sprijinul unor deziderate fundamentale: originea, vechimea, continuitatea de locuire, unitatea și libertatea națională.

Nu greșim, credem, cînd apreciem că chiar actul de naștere al disciplinelor mai sus amintite își are, într-o bună măsură, originea, impulsul inițial în condițiile și împrejurările la care ne-am referit.

Mijloacele pe care cărturarii noștri le-au folosit, de-a lungul timpului, pentru susținerea drepturilor inalienabile ale poporului român, au cunoscut o paletă largă, deosebit de largă. Suita argumentelor aduse de

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 4, p. 315–322, București, 1987

ei este cuprinzătoare și diversificată. Astfel, argumentul istorico-arheologic, cel al limbii, ca și cele de natură folclorică și etnografică sînt prezente în toate categoriile de lucrări din ultimele trei secole. Pentru a le demonstra constanța vom readuce în atenție cîteva momente mai semnificative și unele nume de cărturari români, autori ai unor lucrări în limbi de circulație, lucrări prin care, folosind, între altele, argumentul folcloric și etnografic, căutau să convingă opinia publică internațională asupra justeții cauzei românești.

Publicîndu-și, în 1919, la Paris, în limba franceză studiul despre problemele etnografiei Banatului [1], marele matematician care a fost Traian Lalescu își motiva astfel demersul său științific : „Exigențelor bazate pe adevăr pînă la un anumit punct vine să se adauge, ca întotdeuna, contribuția pasionată a șovinilor. Problema se deformează atunci în așa mare măsură încît oamenii de bună credință sfîrșesc prin a-i pierde firul și se văd obligați să se retragă în spatele ideilor lor primitive care sînt uneori deformații grotești ale adevărului. Scopul acestei lucrări — continua Traian Lalescu — este tocmai acela de a împiedica propagarea unor argumente la întîmplare care sînt cu atît mai mult acceptate de opinia publică încît deformează adevărul. Singurul mijloc pentru acest scop este folosirea metodelor științifice..." [2]

Primul cărturar român care elaborează o carte în limbi străine și folosește argumentul etnografic și folcloric pentru a atrage atenția și a obține sprijin binevoitor în favoarea țării sale este Miron Costin. Este vorba, după cum îndeobște se știe, despre *Cronica polonă* — 1677 și *Poema polonă* — 1684.

Cea dîntîi, *Cronica polonă*, este apreciată de istoricul P. P. Panaitescu drept „prima scriere a unui român despre originile neamului nostru" și, în același timp, „prima carte a unui român destinată străinătății, cuprinzînd informații precise despre geografia și organizarea politică a țărilor românești. Este de asemenea prima scriere a unui român în care se vorbește despre toate țările române și se face întîia oară mențiune despre românii din Macedonia, total necunoscuți pînă atunci cronicarilor români" [3]. Insistînd asupra acestui moment de început, deosebit de important pentru cercetarea noastră, P. P. Panaitescu subliniază că Miron Costin : „Tot din patriotism pune prin scrierile sale polone în fața ochilor străinilor originile glorioase ale neamului, cerînd astfel sprijin pentru salvarea de sub turci a urmașilor Romei" [4].

Cea de a doua carte a lui Miron Costin, elaborată în limba polonă în iulie 1684, *Poema polonă*, „înregistrează și dezvoltă", după observația lui P. P. Panaitescu, „numeroase legende despre originile Moldovei ca vînătoarea lui Dragoș, avîntul tinerilor veniți din Maramureș, prisaca lui Iațco, descoperită de noii veniți după fumul ce se înalță din păduri, fuga zimbrului încolțit de cățeaua Molda și încercarea lui zadarnică de a se ascunde în tufișuri, iar despre originile Țării Românești, legenda cerbului care fură inelul de mărturie din mîna copilului, viitorul Negru Vodă" [5].

Desigur, problemele, cel puțin din perspectiva de interes a folcloristicii, sînt ceva mai complexe decît apar ele în comentariile fostului membru corespondent al Academiei Române. Important ni se pare însă faptul că reputatul istoric sesizează această orientare a istoriografiei noastre încă de la primele sale manifestări decisive.

De altfel, asupra interesului pentru folclor și etnografie la Miron Costin am întreprins, pentru prima dată în istoria disciplinei noastre, o cercetare specială, amănunțită [6]. Pornind de la lectura operei integrale a cronicarului moldovean, demonstram că ,,Miron Costin este primul cărturar român care utilizează în mod premeditat argumentul folcloric și etnografic, alături de cel istoric și lingvistic, pentru a susține și documenta științific originea latină a poporului român, continuitatea și unitatea sa'' [7]. Referindu-ne în mod special la unele particularități ale faptului de folclor și etnografie prezentat în scrierile în limba polonă remarcam că, ,,Punînd în circulație internațională legenda întemeierii Moldovei în variantă românească, Miron Costin se angajează astfel în polemica cu aceia dintre cărturarii străini care, în scopuri propagandistice, lansează o altă variantă, fără susținere în realitatea noastră folclorică și nu tocmai favorabilă nouă și din această perspectivă Miron Costin are rol de pionierat'' [8]. În acest context subliniam că Miron Costin este ,,primul cărturar român care scrie istoria românilor pentru uzul savanților și oamenilor politici străini, pentru a facilita cunoașterea peste hotare a istoriei noastre și a originii poporului român, pentru a înlătura unele erori provenite din neștiință sau rea credință, pentru a crea o opinie favorabilă luptei de eliberare națională, susținerii drepturilor legitime la independență și libertate'' [9]. Iată de ce, după opinia noastră, așa cum am încercat s-o demonstrăm, cu date din opera lui Miron Costin, ce ni se par hotărîtoare, de necontestat la o cercetare atentă și obiectivă, ,,contribuția lui Miron Costin la fundamentarea unora dintre direcțiile importante și de rezistență ale folcloristicii românești va fi aceea a *folosirii argumentului de factură folclorică și etnografică în susținerea și demonstrarea originii latine a poporului român, a continuității sale de locuire și a unității neamului nostru*. Utilizarea de către Miron Costin a argumentului folcloric în susținerea tezelor menționate constituie o premieră științifică de o covîrșitoare importanță pentru folcloristica românească. Este un act conștient, rodul unor atente lecturi, al unor îndelungi mediații, a unei poziții militante, cu pronunțat caracter polemic. Miron Costin inaugurează astfel una dintre coordonatele definitorii ale istoriografiei și folcloristicii româneaști'' [10].

Calea deschisă de Miron Costin în ambele direcții, adică a folosirii argumentului folcloric și etnografic atît în lucrări destinate numai străinătății, cît și în lucrări ce se adresau cu precădere cititorului român, va fi amplificată în opera continuatorilor și urmașilor săi.

Rămînînd în perimetrul pe care ni l-am propus vom reaminti că Dimitrie Cantemir, din aceleași considerente, și-a scris majoritatea lucrărilor în limba latină. După cum s-a remarcat, ,,contribuția învățatului principe moldovean este capitală și în ramura folclorului'' [11]. A fost deja apreciată, în cel mai substanțial studiu ce s-a scris despre el pînă acum, ,,importanța pe care D. Cantemir a acordat-o argumentului etnografic și folcloric în cadrul celorlalte argumente de care s-a folosit la întocmirea operei sale'' [12].

Cu minuția ce-l caracteriza, Adrian Fochi a făcut un inventar complet al materialului folcloric și etnografic din întreaga operă a lui D. Cantemir, însă fără a face vreo distincţie între cele scrise direct în româneşte sau în limba latină, între scopul diferit urmărit de cărturar prin folosirea argumentului folcloric şi etnografic în cele două categorii de lucrări. De fapt, nici unul dintre exegeţii operei sale nu a făcut această remarcă. Mai mult chiar, neînţelegînd aceste rosturi ale lucrărilor lui Cantemir, unul dintre cercetători pune chiar un semn de întrebare : ,,Să fie, oare, în aceste cazuri, de generoasă acceptare drept realitate nudă a metaforei şi a ficţiunii folclorice, o falsă şi deliberată naivitate a patriotului, care, vorbind despre ţara sa, necunoscută străinilor cărora li se adresează, lasă să se proiecteze asupra ei aureola unui teritoriu binecuvîntat, cu privilegii naturale unice?'' [13].

Răspunsul ni-l dă Cantemir însuşi într-o relevantă şi emoţionantă profesiune de credinţă : ,,Pe cît este de uşor, cum spune proverbul, să adaugi la ce-ai ajuns să ştii, tot atîta este de greu să scoţi pentru prima dată la lumină, după multe secole, un lucru străvechi şi necercetat şi apoi să-l dezvălui învăţaţilor critici a acestor timpuri, cu ochii lor mai mult decît de linx, mai ales datorită apăsătoarei îndoieli iscate ori de cîte ori cineva, fie şi cu totul străin de orice semeţie, ia asupră-şi să dea la iveală unele lucruri despre patria sa, fie acestea spre lauda, fie spre cinstea ei, fie la mijloc între amîndouă. Şi aceasta pe drept, căci scriitorii au în comun o meteahnă sau aş zice mai degrabă o boală, care îi bîntuie aproape pe toţi aceia care abia dacă au fost în stare să le vorbească urmaşilor în scris despre începuturile, creşterea, întinderea şi viaţa patriei lor (căci nimeni n-a spus încă despre ţara sa că ar fi umilă şi obscură), apoi şi despre toate cele care merg către laudă şi cinstire, fără să nu-şi arate măcar o părticică din acea dragoste născută în şi odată cu ei. Căci vorba spusă şi rässpusă ,,Dulce e dragostea de ţară'' îi cuprinde şi pe scriitori, aşadar, după judecata mea, faţă cu scriitorii atît de diferiţi şi de deosebiţi ai diferitelor şi deosebitelor ţări, abia de va putea vreunul dintre binevoitorii cititori să găsească prin catastihuri un scriitor care să nu fi suferit, dacă nu de boala, cel puţin măcar de o cît de uşoară fierbinţeală a acelei înflăcărate iubiri. Fie dară mai întîi partea noastră de a scrie despre patrie, anume aşa cum simt, iar judecata o încredinţăm dreptăţii cititorului ştiind că el nu va uita că oricine se cade să fie mai apropiat prieten adevărului decît lui Platon sau lui Socrate'' [14]. Într-o formulare apropiată se adresează Cantemir şi cititorului străin al *Descrierii Moldovei*. Avem, aşadar, la D. Cantemir, un program bine fixat pentru cunoaşterea poporului nostru în străinătate, cunoaştere în sprijinul căreia argumentul folcloric şi etnografic este folosit pe scara cea mai întinsă.

Cu Dimitrie Cantemir, folosirea argumentului folcloric şi etnografic pentru susţinerea permanenţei istorice a poporului român înregistrează un salt calitativ, atinge un nivel ce va exercita o binefăcătoare şi trainică influenţă asupra generaţiilor ce vor urma, pînă spre zilele noastre. Pentru că de la Dimitrie Cantemir pornesc atît corifeii Şcolii Ardelene, cît şi reprezentanţii înfăptuitori ai folcloristicii moderne, Mihail Kogălniceanu în primul rînd.

Aşa se face că trecerea de la opera cantemiriană la cea a reprezentanţilor Şcolii Ardelene are loc în mod firesc, într-un proces normal de continuitate.

Corifeii Şcolii Ardelene, date fiind condiţiile de atunci din Transilvania, aduc, în plus, o anume deplasare de accent şi, mai ales, o notă polemică mai incisivă, mai directă. Au fost obligaţi să răspundă unor afirmaţii absurde, denigratoare la adresa poporului român, afirmaţii în spatele cărora se ascundeau destul de prost mascate intenţiile de dominaţie străină şi deznaţionalizare. Corifeii Şcolii Ardelene folosesc, dată fiind şi erudiţia lor recunoscută, întreaga gamă a argumentelor de ordin istoric, lingvistic, etnografic şi folcloric. După cum observa Ov. Bîrlea, argumentele etnografice şi folclorice capătă o pondere chiar mai însemnată decît cele lingvistice. Sub acest aspect se fac aprecierile cele mai potrivite. Iată o parte dintre ele : „Ideile motrice ale Şcolii latiniste — descendenţa romană pură şi continuitatea pe teritoriul Daciei a poporului român — vor duce la cultivarea istoriei şi filologiei. În umbra acestora, mijeşte şi interesul pentru patrimoniul popular". Şi, acelaşi folclorist autorizat, l-am numit pe Ovidiu Bîrlea, face precizarea potrivit căreia „ca istorici şi filologi în căutare de dovezi probante ale latinităţii românilor, ei vor scruta patrimoniul popular şi sub acest aspect, relevînd cu bucuria descoperirii orice fapt din acest domeniu care le confirmă teza" [15]. Opinia lui Ov. Bîrlea se bizuie pe un citat din Samuil Micu pe care-l şi reproduce : „Cum că românii cei de astăzi sînt în Dachia, pre carii alte neamuri îi cheamă Vlahi şi Valahi, iar ei pre sine să numesc romani, sînt din romanii cei vechi de Traian împărat aduşi şi aşezaţi în Dachia, să dovedeşte şi să adeverează întîiu din scriitori, a doua din obiceiuri, a treia din limbă, a patra din nume". Şi mai probantă i se pare lui Ov. Bîrlea, şi pe bună dreptate, următoarea afirmaţie a aceluiaşi S. Micu : „Acestea sînt puţine obiceiuri care le-am spus numai pentru arătarea, cum că românii cei ce sînt astăzi în Dachia sînt din romanii cei vechi de la Roma . . . a cărora obiceiuri ca o moşie părintească, împreună cu legea creştinească le ţin românii cei proşti în Dachia" [16].

La fel vor proceda şi Petru Maior, Gheorghe Şincai şi Ion Budai-Deleanu. Astfel că încă în această primă etapă, cărturarii români dovedesc un interes deosebit şi o înţelegere matură pentru folosirea argumentului folcloric şi etnografic în lucrările scrise în limbi de circulaţie, pentru uzul învăţaţilor şi oamenilor politici, în scopul apărării cauzei româneşti.

Evoluţia societăţii româneşti, după revoluţia lui Tudor Vladimirescu, atrage după sine unele modificări de direcţie şi de conţinut în folcloristică, în utilizarea argumentelor oferite de cultura populară.

Avîndu-şi rădăcinile în opera lui Miron Costin şi Dimitrie Cantemir şi, în egală măsură, în opera Şcolii Ardelene, creatorii folcloristicii româneşti moderne — Mihail Kogălniceanu şi George Bariţiu, în primul rînd —, folosesc cu precădere argumentul folcloric, adaptîndu-l noilor condiţii politice şi, firesc, noilor cuceriri ştiinţifice.

Astfel, Kogălniceanu publică în 1837, într-o revistă germană, cunoscutul său studiu despre limba şi literatura românească cu numeroase adnotări şi elogii la adresa folclorului românesc [17]. La numai doi ani după aceea, acest studiu, uşor modificat, este rescris în limba franceză cu gînd să-l prezinte la Societatea de istorie şi arheologie din Odesa [18]. Ca o noutate, trebuie să menţionăm faptul că pentru aprecierile asupra culturii populare româneşti, Mihail Kogălniceanu apelează la autoritatea unor savanți străini, din care citează copios aprecierile deosebit de călduroase cu privire la folclorul poporului nostru [19]. Și tot ca o noutate, ca un element de continuitate a liniei fixate de predecesori, pe de o parte, și ca o reorientare a direcției și finalizării argumentului folcloric, pe de altă parte, notăm admirabila precizare a lui Kogălniceanu din *Programul* ziarului ,,Steaua Dunării'' publicat la 1 oct. 1855 : ,,Unirea Principatelor a fost visul de aur, ţelul isprăvilor a marilor bărbaţi ai României . . . ; și, cu toată apăsarea străină, totuși legislatorii noștri din 1830 au înscris în art. 425 al legii fundamentale de atuncea (*Regulamentul organic* — n.n. — A.D.) aceste cuvinte repetate din secol în secol pînă astăzi de toate inimile române : « Art. 425. Începutul, religia, obiceiurile și asemănarea limbii lăcuitorilor acestor două Principate, precum și trebuințele a îmbelor părți, cuprind din însuși descălecarea lor elementele ***nedespărțitei uniri***, care s-a împiedicat și s-a întîrziat din întîmplătoarele împrejurări »'' [20].

În începutul acestui articol din *Regulamentul organic* recunoaștem parcă titlul unuia dintre capitolele *Descrierii Moldovei* sau chiar din *De neamul moldovenilor*. În formularea lui Kogălniceanu intuim întregul program de capacitare a opiniei publice internaționale din preajma Conferinței de la Paris — 1856, a Unirii, a Războiului pentru Independență ș.a.m.d.

Se marchează, în același timp, rolul politic și eficiența practică a argumentului folcloric și etnografic în momentele cheie ale istoriei. Tocmai această semnificație am dorit s-o relevăm.

Precizarea lui Traian Lalescu, pe care am citat-o mai sus, pare coborîtoare directă din acest program.

Reluînd, consemnăm contribuția esențială a lui Vasile Alecsandri, ale cărui volume de poezie populară au fost traduse — de el însuși, din îndemnul și cu sprijinul lui sau de alții —, în limbile franceză, germană, engleză, italiană, maghiară [21].

Vorbind despre traducerile de folclor românesc în limbile de circulație internațională, V. Alecsandri stăruia : ,,În Franța, Germania și Anglia poeziile noastre poporale, traduse și tipărite, au produs o mare plăcere și au recomandat cît se poate de mult geniul poetic al românilor. Nu rămîne îndoială că melodiile noastre naționale vor dobîndi locul ce merită în admirarea acelor ce prețuiesc frumusețea originală a melodiilor populare și care știu a cunoaște sufletul unui neam în tainele acelor melodii'' [22]. V. Alecsandri a înțeles poate cel mai bine importanța folosirii argumentului folcloric și etnografic pentru a atrage atenția asupra drepturilor patriei sale și, de aceea, își motivează foarte precis acțiunea pe care o întreprinde prin publicarea în limbi străine a colecției de poezie populară. Într-un moment ,,cînd Europa întreagă se ocupă de soarta Prinţipatelor'', subliniază Alecsandri, ,,istoria patriei noastre, obiceiurile poporului, poeziile sale, tot ce se atinge de naționalitatea românilor au deșteptat curiozitatea publică ; sîntem astăzi o nație nouă, descoperită de puțin timp, și avem tot prestigiul noutății ; trebuie dar să ne arătăm europenilor cu ce avem mai frumos și mai vrednic de a-i interesa'' [23].

Activitatea lui Alecsandri a avut un foarte mare ecou atît în rîndul opiniei publice internaționale, cît și printre oamenii de cultură români.

Între ei, un loc aparte îl ocupă Dora d'Istria (Elena Ghica) care, în 1859 (anul Unirii Principatelor !), pe baza colecţiei lui Alecsandri, va publica un apreciat studiu în limba franceză într-o publicaţie franceză de mare prestigiu [24].

Direcţia astfel inaugurată va fi continuată cu strălucire, între alţii, de Nicolae Iorga, cu un impresionant număr de lucrări în limbi de circulaţie [25].

Numărul scrierilor publicate de români în limbi străine creşte continuu pînă în zilele noastre, fixînd definitiv preocuparea pentru utilizarea argumentului folcloric şi etnografic ca o constantă a ştiinţei despre cultura populară dictată de împrejurările istorice.

Am punctat numai cîteva momente care, ni s-au părut nouă, sînt definitorii pentru istoria folcloristicii şi etnografiei româneşti sub aspectul utilizării argumentelor oferite de cultura populară, în lucrări scrise de români în limbi de circulaţie.

O reluare amănunţită a întregii serii ar aduce, desigur, precizări şi nuanţări interesante dar, după opinia noastră, fondul ar rămîne acelaşi.

Cealaltă direcţie, a lucrărilor în limba română în care argumentul folcloric şi etnografic este folosit în sprijinul demonstrării permanenţei istorice a poporului român, despre care s-a vorbit şi s-a scris ceva mai mult, fiind mai bine cunoscută şi studiată, şi în care se înscriu şi dezbaterile din sesiunea consacrată acestei probleme de Comisia de folclor a Academiei este, desigur, mult mai bogată, dar ambele aspecte se constituie, aşa cum am încercat s-o demonstrăm, într-o constantă a folcloristicii şi etnografiei naţionale care poate fi urmărită, fără întrerupere, de la Miron Costin pînă în zilele noastre.

NOTE

* Comunicare prezentată la şedinţa publică cu tema *Folclorul şi etnografia — argument al permanenţei istorice a poporului român*, organizată de Comisia de folclor a Academiei R. S. România, la 20 iunie 1987.

[1] Traian Lalesco, *Le problème ethnographique du Banat*, Paris, 1919.

[2] Apud *Marea Unire a românilor în izvoare narative*. Ediţie, studiu introductiv şi note de Stelian Neagoe, Bucureşti, Editura Eminescu, 1984, p. 407.

[3] Miron Costin, *Opere*. Ediţie critică cu un studiu introductiv, note, comentarii, variante, indice şi glosar de P. P. Panaitescu, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958, p. 369.

[4] *Ibidem*, p. 25.

[5] *Ibidem*, p. 28.

[6] Alexandru Dobre, *Folclor şi etnografie în opera lui Miron Costin*, în „Revista de etnografie şi folclor", 20 (1983), nr. 2, p. 111—130.

[7] *Ibidem*, p. 115.

[8] *Ibidem*, p. 122.

[9] *Ibidem*, p. 130.

[10] *Ibidem*, p. 127.

[11] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii româneşti*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 23.

[12] Adrian Fochi, *Dimitrie Cantemir etnograf şi folclorist*, în „Revista de etnografie şi folclor", 9 (1964), nr. 1, p. 75.

[13] Al. Bistriţeanu, *Dimitrie Cantemir*, în *Teorie şi inspiraţie folclorică la predecesorii lui V. Alecsandri*, Bucureşti, Editura Minerva, 1977, p. 31.

[14] Dimitrie Cantemir, *Despre numele antice și de astăzi ale Moldovei*, în *Opere complete*, IX, tomul I. Prefață de Virgil Cândea. Ediție critică, traducere, introducere, note și indici de Dan Slușanschi. București, Editura Academiei, 1983, p. 29.

[15] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 33.

[16] *Ibidem*, p. 34, 35.

[17] *Moldau und Walachei. Romänische oder wallachische Sprache und Literatur von einem Moldauer*, în „Magazin für die Literatur des Ausbandes", Berlin, nr. 8, 18 ianuarie 1837, p. 29–30 ; nr. 9, p. 34–35 ; nr. 10, p. 39–40. Reprodus și în M. Kogălniceanu, *Opere*, I, Beletristica, studii literare, culturale și sociale. Text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Dan Simonescu, București, Editura Academiei, 1974, p. 239–250. La p. 251–262, traducerea în limba română.

[18] *Ibidem*, p. 362–272.

[19] *Ibidem*, p. 260–261.

[20] *Ibidem*, p. 233–234.

[21] Despre toate acestea pe larg într-o excelentă și convingătoare demonstrație, la Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 75–103.

[22] *Ibidem*, p. 83.

[23] *Ibidem*.

[24] Dora d'Istria, *La nationalité roumaine d'après les chants populaires*, în „Revue des Deux Mondes", Paris, 1859, vol. 20, p. 429–459.

[25] Titlul lucrărilor lui Nicolae Iorga din această categorie sînt menționate de Barbu Theodorescu, În *Nicolae Iorga. Bibliografie*, București, Editura Științifică și Enciclopedică și Editura Militară, 1976, mai ales cap. VI. Etnografie și folclor, p. 415–419.

HISTORICAL PERMANENCE OF THE ROMANIAN PEOPLE – A CONSTANCY IN THE STUDY OF NATIONAL FOLKLORISM AND ETHNOGRAPHY

Abstract

The paper reports the concern of the Romanian scholars for publishing, in languages of wide circulation, papers for supporting the just cause of the Romanian people, starting from the role played by the external conditions in its historical development. Arguments of history and archaeology, of language and of folklore have been given in all the papers published in the last three centuries. The author insists on the use of the folklore and ethnographic arguments in the works of Miron Costin, Dimitrie Cantemir, representatives of the Transylvanian School, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, Traian Lalescu, Nicolae Iorga and others.

„MOȘII" – UN ELEMENT STRĂVECHI DE CULTURĂ ROMÂNEASCĂ POPULARĂ*

I. C. CHIȚIMIA

Continuitatea și unitatea neîntreruptă de viață și existență a poporului român în toate provinciile țării este dovedită de diverse elemente de cultură materială, socială sau spirituală, multe moștenite și perpetuate din străvechime.

Între acestea se înscrie și obiceiul Moșilor, cu o origine îndepărtată și o practică populară pînă în vremurile noastre, dar sub o formă evoluată (cel puțin în unele zone), față de un anume ritual mai vechi, foarte puțin sau deloc cunoscut astăzi.

În primul rînd trebuie să spunem că multe dintre obiceiuri aparțin unei epoci vechi de cultură păgînă, iar cu răspîndirea creștinismului, neputînd fi de tot desființate, au fost tolerate de biserică și au căpătat o poleială creștină, fondul lor profan rămînînd totuși detectabil. La poporul român asemenea cazuri sînt numeroase.

Prăznuirea Moșilor, în fond o sărbătoare profană, este sau a fost una dintre cele mai frecvente în timpul anului, pe întreg teritoriul românesc, așa cum nu se află la alte popoare. De la Moșii ziși de iarnă pînă la cei din toamnă, tîrziu, se practicau peste 20 de prăznuiri ale acestor Moși, după cum au dovedit cercetările de cultură populară efectuate de un Simion Florea Marian, în *Sărbătorile la români* [1], C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache în *Sărbătorile poporului* [2], Tudor Pamfile, *Sărbătorile de vară la români* [3], de asemenea materialele adunate în dosarele sale de N. Densușianu [4], considerațiile lui Simeon Mangiuca într-un *Călindariu pe anul 1882* [5] sau datele dintr-o exhaustivă investigație făcută în ultimul timp de Pamfil Bilțiu în zona Lăpușului din Maramureș [6] ș.a. De altfel, obiceiul, doar cu anumite note păgîne, mai este consemnat numai la unele popoare din sud-estul Europei, și anume la bulgari și sîrbocroați, cu denumirea *zadušnica* sau *zadušnice* [7], ori la ucrainieni și bieloruși sub numele *dziady* și *dziedy* [8]. Încolo, mai ales în Occident (dar nu numai aci), biserica a reușit să asimileze cinstirea de tip vechi a „străbunilor" la calendarul creștin cu note deci creștinești, cum se vede în *pomenirea sau sîmbăta morților*, care apare de mai multe ori în calendar și care s-a substituit, în mare măsură, Moșilor dintr-un calendar popular. Uneori, apare în calendarul în uz dubletul numelui, adică Sîmbăta Morților păstrîndu-se încă ceva din fondul popular. Trebuie spus că celebrarea Moșilor, a fost introdusă progresiv de instituția religioasă în rîndul sărbătorilor mobile, dar și așa mediile folclorice au păstrat-o într-o ordine veche a lor (cu toată încadrarea aparentă în noul calendar) și după Moșii de iarnă urmau Moșii de Florii [9], apoi Moșii de Joimari din săptămîna Mare, pe urmă Moșii de

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 4, p. 323–326, București, 1987

primăvară sau de Ispas (Înălțarea Domnului), pentru ca mai departe să urmeze așa-zișii Moși de vară, căzînd de obicei în luna iunie, și la urmă de tot Moșii de toamnă din sîmbăta de dinaintea lui Sîmedru. S-au mai înregistrat cu dată fixă Moșii de Sîmți din 9 martie [10]. Acestea sînt sărbătorile cele mai de seamă ale Moșilor, dar pe lîngă ele au existat și există în popor și altele. Pe de altă parte, nu trebuie înțeles că toți acești Moși înregistrați se prăznuiau în totalitate și peste tot, în același fel, ci doar că unii au existat (mai și există) în unele provincii sau zone, alții în altele.

Totuși, se constată o legătură organică între cîteva dintre aceste prăznuiri populare (cel puțin în unele zone), cu o semnificație deosebit de importantă, și aceasta este chestiunea nouă și probabil fundamentală care intră în expunerea noastră.

Ne bazăm în cele ce vor urma pe cunoașterea directă, cu mulți zeci de ani în urmă, a relației dintre Moșii de iarnă, deci cei de la Lăsata Secului, cei de Joimari și cei de Ispas. Plecăm de la Moșii de Joimari, în corelația lor de ritual cu ceilalți, cum întîmplător am observat (pentru că nu se mai practicau în masă) în satul meu natal Albulești din Mehedinți. În zorii zilei de Joimari, o gospodină a așezat în fața casei o masă mică, rotundă, pe trei picioare, tipic oltenească, a stropit pămîntul în jurul ei și a așezat scăunele de jur împrejur. În apropiere a aprins un foc din vreascuri și boji *(Sambucus ebulus)* [11]. Pe masă nu s-a așezat nimic ca ofrandă, nici colăcei, nici colivă, nici lumînări, adică nimic în spiritul simplei pomeni și pomeniri creștine.

Ideea era aceasta, după cîte am înțeles, că moșii și strămoșii de neam, cunoscuți și necunoscuți, care se găseau nu în cer, ci pe un alt tărîm al pămîntului și fuseseră rugați în ritualul anterior al Moșilor de iarnă (de la Lăsata Secului) să vină printre ai casei : „Sculați, sculați/ Și acas aidați" [12], porniseră de atunci la drum, ca niște ființe vii, și după multe săptămîni ajungeau la casa urmașilor, iar pentru că picioarele le erau încintate de atîta drum, ei și le odihneau și stîmpărau pe pămîntul umezit din jurul mesei la care se așezau. Era o prezență invizibilă, tăcută a celor veniți, de înfiorare și dragoste a celor vii pentru bunii lor strămoși, nenumiți cu pomelnic, tăcuți și interiorizați și ei, cei vii, fără vaiet. Era un moment de comuniune, care se arăta indestructibilă. Reieșea că morții nu erau morți, ci numai mutați. Ei își iubeau urmașii, ca bătrînii pe copiii lor, nu exista nimic malefic în vizitele întreprinse. Aceasta era percepția celor vii.

Gospodina mergea după aceea la cimitir, unde împărțea de pomană, din care se înfruptau probabil și moșii sosiți. Nu aceasta era însă important, ci credința că cei de dincolo rămîneau printre ai lor pînă la Moșii de Ispas, din al căror ritual aceștia își luau cele necesare de drum pentru a se întoarce pe tărîmul lor pînă în anul următor, cînd erau așteptați din nou.

Astfel, această relație și imaginea moșilor invocați și evocați în trei prăznuiri consecutive, care calcă pe pămînt dintr-o parte într-alta și ocolesc cerul, care nu așteaptă „învierea morților", reprezintă nici mai mult nici mai puțin credința strămoșilor daci în nemurire, perpetuată la poporul român, în practica sărbătoririi cu iz păgîn a atîtor Moși, dintre care unii cu o semnificație specială.

Așadar, prin ritualul întîlnit și relatat de noi mai sus, Moșii nu mai sînt o simplă relicvă sau supraviețuire, ci o trăire vie și profundă în viața poporului român, mai ales dacă ținem seama și de celelalte forme în care se manifestă pe întinsul țării, implantați de milenii în cultura lui, a poporului, și însoțiți de o spiritualitate străveche și proprie.

În subsidiar, precizăm că *masa morților*, scundă și rotundă pe trei picioare, cu scăunele împrejur s-a practicat și în județul limitrof Gorj [13] și, firește, Constantin Brâncuși a cunoscut-o și din ea s-a inspirat cînd a creat în complexul de la Tg. Jiu o masă de reculegere spirituală, căreia i-a zis la început *Masa rotundă*, iar mai pe urmă a numit-o *Masa tăcerii*, exact cum se prezenta în ritualul pe care îl cunoscuse [14].

Mai putem adăuga că, dacă nu s-au înregistrat mai frecvent o formă și relație a Moșilor, precum cea expusă mai sus, căci multe aspecte au fost denaturate ori s-au pierdut cu vremea, au rămas totuși imprimate în practică anumite urme străvechi, precum, de exemplu, atingerea mormîntului cu fruntea, individual sau în colectiv dintr-odată, de către participanții la sărbătorirea „moșilor", așa cum se petrec lucrurile încă în Maramureș [15]. De asemenea, la Moșii de Sîmți, în Mehedinți și Gorj, copiii și oamenii maturi care-i simbolizau pe „moși" băteau cu niște toiege în pămînt și ziceau în străvechi spirit magic : „Tună [intră] ger și ieși căldură pe la noi pe bătătură" sau în formulări similare [16], invitînd deci magic frigul să intre în pămînt și să iasă căldura din el. Cu toate schimbările și înnoirile ivite inerent în ritualul Moșilor, s-au mai păstrat multe alte semne din vremuri ancestrale și aceasta pe tot teritoriul românesc, în fruntariile lui vechi, adică de formare a poporului român.

Așadar, împreună cu Moșii, numeroase alte elemente de cultură, alături de documentele istorice, fac dovada permanenței poporului român în țara sa, acesta avînd nestrămutat simțul și credința că pămîntul de sub picioare îl „rabdă" numai pe el, iar aluviunile străine rămîn aluviuni, oricît ar vrea ele să fie altceva.

NOTE

* Comunicare prezentată la sesiunea Comisiei de folclor a Academiei Republicii Socialiste România, cu tema *Folclorul și etnografia — argument al permanenței istorice a poporului român*, la 20 iunie 1987.

[1] Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, București, vol. I — 1898, vol. II — 1899, vol. III — 1901.

[2] C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *Sărbătorile poporului cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele*, București, 1909.

[3] Tudor Pamfile, *Sărbătorile de vară la români*, București, 1910 ; vezi și același, *Crăciunul. Studiu etnografic*, București, 1914.

[4] Materialele ordonate și clasate de Adrian Fochi în lucrarea sa *Datini și eresuri populare (răspunsuri la chestionarele lui N. Densușianu)*, București, 1976.

[5] Simeon Mangiuca, în *Călindariu pe anul 1882*, Oravița—Brașov, 1881, p. 135—148 *(Moșii sau sacrificiul morților)*.

[6] Pamfil Bilțiu, *Moșii de peste an în zona Lăpuș*, în „Revista de etnografie și folclor", XXXI, 1986, nr. 2, p. 157—168 și XXXII, 1987, nr. 1, p. 63—72.

[7] Cf. articolul nostru *Umanism occidental și umanism sud-est european*, în RITL, XXI, 1972, nr. 1, p. 27. Vezi și unele corelații generale la Witold Klinger, *Obrzedowość ludowa Bożego Narodzenia*, Poznan, 1926.

[8] Cf. Maria Wantowska, *Dziady kowieńsko-wileńskie*, în lucrarea colectivă *Ludowość u Mickiewicza*, sub redacţia lui Julian Krzyżanowski, Varşovia, 1958, p. 255—258 (se vorbeşte de un ceremonial al Moşilor din care s-a inspirat Adam Mickiewicz în poemul său dramatic *Dziady*, cunoscut de poet nu în Polonia, ci în Lituania şi Bielorusia) ; cf. şi Julian Krzyżanowski, *O ludowości Mickiewicza* în opera sa *Paralele. Studia porownawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Varşovia, 1961, p. 328 şi urm. Notăm că, personal, într-o comunicare la Academia Română, în 1956, am lămurit clar (faţă de cercetările anterioare) enigma apariţiei dintre morţi, în poemul lui Mickiewicz, a eroului care luptă cu cei vii pentru eliberarea naţională a poporului polon, prin raportare la bogatul ceremonial al ,,Moşilor'' din folclorul românesc, cf. I. C. Chiţimia, *Adam Mickiewicz et son poème dramatique ,,Dziady''*, în ,,Revue d'histoire littéraire'', I, 1956, p. 119—141.

[9] În anumite zone (Banat, Maramureş) s-a păstrat, cu un termen de origine indo-europeană, numele vechi de *Staurile florii* sau *Staurele florilor*, cf. S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, II, p. 256 şi lucrarea nouă, colectivă, în coordonarea lui Gheorghe Pop şi Ion Chiş Şter, *Graiul, etnografia şi folclorul zonei Chioar*, Baia Mare, 1983, p. 333 (cercetarea despre *Obiceiuri de înmormîntare* este realizată de Adriana Istrate, Ion Chiş Şter şi Tănase Filip).

[10] Pentru toate aceste sărbători vezi Sim. Florea Marian, *op. cit.*, I, p. 260 şi urm. ; II, p. 156 şi urm. şi 254 şi urm. ; III, p. 334 ; vezi, de asemenea, I.-A. Candrea, *Iarba fiarelor. Studii de folclor*, Bucureşti, 1928, p. 126 (consemnarea Moşilor de Sîmţi apare ca ,,Sîmţii sau Moşii de Mărţişor'').

[11] La foc aveau să se încălzească cei sosiţi. Pentru funcţia focului în credinţele populare, în atari împrejurări, vezi W. Klinger, *op. cit.*, p. 40.

[12] Invocarea românească corespunde cu una pentru *Dzjady* din Bielorusia, cf. lucrarea noastră *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1971, p. 157 : ,,Sfinţi Moşi, vă chem,/Sfinţi Moşi, veniţi la noi./E la noi ce a dat Dumnezău ;/Eu am să vă ospătez,/Cu ce se va putea./Sfinţi Moşi, vă rog veniţi/Grăbiţi-vă la noi''.

[13] Gh. Vrabie, *Folclorul. Obiect, principii, metodă, categorii*, Bucureşti, Ed. Academiei R. S. România, 1970, p. 188 : apare aci, în fotografie, o masă similară cu foc lîngă ea, pentru ritualul vechi al focului, dar este clar că includea şi ritualul Moşilor de Joimari (se citează : ,,focul la Joia Mare'').

[14] M-am ocupat de ritualul Moşilor şi inspiraţia lui Brâncuşi într-un studiu special, *,,Masa tăcerii'' sau fondul autohton al inspiraţiei lui Brîncuşi*, în *Mehedinţi — istorie şi cultură*, t. III, Drobeta-Turnu Severin, 1981, p. 211—215 (aci am comunicat pentru prima dată desfăşurarea ritualului popular din satul meu natal). Am publicat articolul şi în limbă franceză : *,,La table silencieuse'' de Brâncuşi ou le fond autochtone de son inspiration*, în *Magyarroman filológiai Tanulmanyok*, Budapeste, 1984, p. 479—485 (volum omagial pentru profesorul Sámuel Domokos, om de merite pentru cultura românească). Nici unul dintre exegeţii anteriori ai operei lui C. Brâncuşi (Petre Pandrea, Ion Apostol Popescu, Ion Mocioi, Petru Comarnescu, Barbu Brezianu, Ion Pogorilovschi ş.a.) n-au făcut vreo legătură între *Masa tăcerii* lui Brâncuşi şi *Masa Moşilor*, mergînd la alte relaţii sau consideraţii, cf. şi lucrarea noastră de mai sus, p. 212, n. 2 şi p. 214, n. 7.

[15] Cf. Pamfil Bilţiu, *op. cit.*, t. XXXI, nr. 2, p. 161 (de notat că în ritualul maramureşean sînt asociate şi animalele, o dovadă în plus pentru existenţa străveche a ritualului).

[16] ,,Intră, tu, frigule, şi ieşi, tu, căldură'', cf. Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 188 (şi aceasta chiar în Gorjul lui Brâncuşi).

,,LES AÏEUX'' — UN ÉLÉMENT ARCHI-VIEUX DE CULTURE ROUMAINE POPULAIRE

Résumé

L'auteur présente (pour la première fois dans les recherches) la relation de la célébration répétée de ce rituel, en partant des ,,Aïeux'' d'hiver jusqu'à ceux de printemps et d'été. Il s'appuie sur l'ancienne pratique (extrêmement rare dans le pays) de son village natal Albuleşti — Mehedinţi. Ce rituel, malgré toutes les infiltrations de religion chrétienne, porte en soi les signes d'une archi-vieille culture mythologique autochtone.

En même temps l'auteur montre que dans *La table du silence (Masa tăcerii)* de son complexe de Tîrgu-Jiu, Constantin Brâncuşi s'est inspiré de la pratique de ce rituel, existante aussi dans le district de Gorj.

AȘEZĂRILE ȘI GOSPODĂRIA — DOCUMENT AL PERMANENȚEI DE LOCUIRE ȘI CREAȚIE A POPORULUI ROMÂN*

BORIS ZDERCIUC

Oameni de știință aparținînd celor mai diverse discipline — arheologie, istorie, sociologie, antropogeografie, istoria și filozofia culturii etc. — sînt astăzi aproape unanimi în a accepta și afirma ideea în sensul căreia materialul etnografic sau folcloric, în general, indiferent de categoria în care sînt clasate fenomenele etnografice sau folclorice — cultură materială, cultură socială, cultură spirituală — constituie un valoros document, cu o remarcabilă putere doveditoare privind originea popoarelor și a culturii lor, vechimea și permanența lor pe un anumit teritoriu, mai ales pentru acele epoci din trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat al istoriei pentru care documentele scrise fie că lipsesc, fie că sînt mai puțin concludente.

De unde izvorăște această calitate deosebită a materialului etnografic sau folcloric, este o problemă asupra căreia nu putem poposi aici și acum. Ne limităm doar la afirmația că ea rezidă în specificul etnic sau național al culturilor tradiționale — domeniu de studiu al etnografiei și folclorului — și că în activitatea lor viitoare etnografii și folcloriștii vor depune mai multă perseverență ca să se apropie de și să deslușească acest concept central cu care operează etnografia și folclorul, concept care constituie punctul de plecare și finalitatea oricărei cercetări etnografice sau folclorice.

Ca fapte de cultură tradițională, așezările și gospodăria poartă și ele însemnele de noblețe ale specificului etnic pe care le-a imprimat poporul român în decursul istoriei sale. În legătură cu aceasta, cu mai bine de patru decenii în urmă, profesorul Romulus Vuia invoca așezările și gospodăria ca dovezi etnografice pentru vechimea și permanența de locuire a românilor din Transilvania : „Cel mai important capitol în această privință, susține Romulus Vuia, ni se pare cel al așezărilor. Prin așezări sîntem legați în mod vizibil de țara în care locuim ; ele sînt mai adaptate condițiilor geografice ; ele poartă în structura lor pecetea evoluției lor istorice și deci a vechimii lor", făcînd parte „din arhiva vie a poporului român, păstrată prin tradiție" [1].

Pornind de la împărțirea așezărilor în două categorii — a) *naturale sau endogene* și b) *normative sau exogene* —, prof. Vuia afirmă, pe bună dreptate, că așezările din prima categorie, formate prin evoluție naturală — respectiv satul cu case izolate, satul răsfirat, satul de vale și satul îngrămădit —, sînt mai vechi decît tipurile de așezări din a doua categorie — satul linear, satul dreptunghiular și satul geometric — care s-au consti-

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 4, p. 327—331, București, 1987

tuit mai tîrziu, prin intervenția factorului politic sau administrativ. De aici, învățatul român scoate o concluzie pe cît de logică, pe atît de importantă : așezările naturale sau endogene fiind mai vechi aparțin populației autohtone, iar cele normative sau exogene sînt caracteristice pentru populațiile colonizate și, chiar dacă se întîlnesc și la populația autohtonă, ele sînt, în orice caz, de dată mai recentă. Harta repartiției tipurilor de așezări pe teritoriul României arată că atît în Transilvania, cît și în Moldova și Muntenia, tipurile de așezări endogene, deci cele constituite prin evoluție naturală, sînt caracteristice, în exclusivitate, poporului român. Totodată, harta indică faptul că așezările naturale au frecvența maximă în zonele de străveche viață și cultură românească. Cronologia așezărilor endogene, pe care o propune R. Vuia, se suprapune, în linii generale, cu perioada de formare a poporului român. Această cronologie infirmă, în totalitate, opinia potrivit căreia poporul român și-a făurit și s-a adunat în așezări stabile abia în sec. al XIII-lea. În susținerea concepției și cronologiei sale, prof. R. Vuia apelează și la alte surse, ca denumirile de sate, toponimia, tipurile de ocupații etc.

Desigur, mențiunile istorice din documente, analizele comparative cu caracter morfologic sau tipologic, toponimia bazată pe o etimologie riguros stabilită constituie tot atîtea posibilități cu certă forță probantă în stabilirea vechimii și permanenței așezărilor noastre, ale vieții, culturii și creației poporului român, în general.

După părerea noastră, însă, problema în discuție, respectiv valoarea de document a așezărilor și gospodăriei pentru demonstrarea permanenței de locuire și creație a poporului român pe teritoriul pe care și-a făurit istoria și cultura dobîndește dimensiuni noi dacă privim așezările ca produse culturale, deci ca rezultate ale interacțiunii dintre o colectivitate umană și mediul ambiant, natural și social, în care această colectivitate trăiește și creează. Un asemenea unghi de vedere, mai puțin aplicat pînă în prezent în etnografie (și nu numai în cazul așezărilor), ne-ar îngădui să decelăm și atitudinile pe care le-a manifestat, precum și răspunsurile pe care le-a dat omul la solicitările și necesitățile vieții, potrivit stadiului de dezvoltare economico-socială și în condițiile date ale mediului ambiant.

Cercetarea așezărilor a scos în evidență acțiunea concomitentă sau succesivă a mai multor factori : economic, geografic, istoric, politico-administrativ, la care specialiștii etnografi au adăugat, cu îndreptățire, și factorul etnic, pe care noi preferăm să-l denumim printr-o expresie care ni se pare mai adecvată și mai cuprinzătoare, și anume ,,factor uman'', în sensul că, pe de o parte, așezarea și gospodăria, ca fapte de cultură, sînt realizări ale colectivităților umane (considerate drept comunități etnopsihosociale), iar pe de altă parte, în sensul că toți ceilalți factori acționează într-un fel sau altul prin intermediul oamenilor. Factorul uman interferează activ și dinamic cu toți ceilalți, punîndu-i în acțiune sau orientîndu-i în sensul intereselor de progres continuu și de confort maxim al colectivității.

Interpretînd raporturile dintre colectivitățile umane și mediul natural în care acestea își desfășoară viața, etnografia și geografia umană au introdus expresiile de ,,teritoriu cultural'', ,,teritoriu cultivat'' sau ,,teritoriu umanizat'', înțelegînd printr-un asemenea teritoriu perimetrul în limitele căruia se extind și acționează interesele economico-sociale ale unei comunități umane stabile, teritoriu pe care această comunitate își desfășoară activitatea sa transformatoare, în scopul satisfacerii trebuințelor sale de viață materială și spirituală. Gradul de întipărire a urmelor activității umane și de transformare a mediului se manifestă diferențiat, în funcție de o serie întreagă de caracteristici ale factorului uman: mărimea (statistică) a colectivității și structura ei organizatorică, diferențierea socială și diviziunea muncii, structura ocupațională și ponderea ocupațiilor în asigurarea surselor de existență, nivelul de dezvoltare a tehnicii — inventar de unelte, metode și practici aplicate pentru un randament cît mai ridicat al muncii prestate —, caracterul mai ermetic sau, dimpotrivă, mai permisiv (receptiv) la înnoire și transformare, mentalități, credințe, obiceiuri, sisteme și ierarhii de valori etc.

Ca produs cultural al colectivității în interacțiunea sa cu mediul, vom defini așezarea ca fiind ansamblul construcțiilor — locuințe și construcții gospodărești — organizate în unități funcționale și grupate pe un spațiu denumit, în general, prin termenul de *vatră*, ansamblu care servește, pe parcursul unei etape, drept cadru adecvat de viață economică, socială și culturală, precum și teritoriul aferent, denumit, de obicei, prin termenul de *moșie* sau *hotar*, pe care această colectivitate își desfășoară activitatea sa economică și transformatoare, asigurîndu-și principalele surse pentru existență, pentru conservare și pentru progres material și spiritual.

Cu tot caracterul ei sintetic și oarecum convențional, definiția are avantajul că însumează principalele componente ale așezării — oamenii, mediul și creațiile colective —, dîndu-ne imaginea sa cea mai cuprinzătoare și permițîndu-ne tratarea acesteia ca o expresie complexă (poate cea mai complexă) a interacțiunii dintre om și mediu.

Privind satul românesc ca produs și cadru al activității creatoare a omului în relația sa cu mediul, ne frapează dintru început încadrarea aproape desăvîrșită a așezării în peisaj, trăsătură pe care cercetările de etnografie, chiar dacă au constatat-o, nu au subliniat-o îndeajuns. Satul românesc nu e construit în opoziție cu natura, ci în armonie cu ea, cu o profundă înțelegere a valențelor plastice ale mediului natural, pe care arhitectura satelor îl completează, desăvîrșindu-l atît în conținut, cît și în formă. Această trăsătură se constată la toate tipurile de așezări rurale tradiționale (endogene sau naturale, cum le denumea R. Vuia), inclusiv în cazul satelor aglomerate prin evoluție naturală. Satele românești nu manifestă nici un fel de ostentație față de natură, nu ne apar ca adăugate, făcute, ci ca realități născute și crescute în mediu. Într-o referire la înfățișarea satelor românești, prin comparație cu cele săsești, Blaga observa că „satele românești, înălțate vertiginos pe o muche sau împrăștiate într-o vale ca turmele, s-au născut parcă din inspirația capricioasă a naturii însăși, în mijlocul căreia sunt situate", spre deosebire de așezările săsești, care „au fost aduse parcă în acest peisaj ardelean gata de aiurea — prin văzduh sau pe altă cale, dintr-o țară, unde sărăcia solului a învățat pe oameni să lupte cu natura" [2].

Dintre tipurile tradiționale de sate caracteristice pentru țara noastră, ni se pare că tipul de sat răsfirat reflectă cel mai relevant viziunea spațială sau orizontul spațial al poporului român, cum i-ar spune Lucian Blaga. În diversitatea formelor concrete sub care ni se prezintă acest tip de așezare, două sînt formulele care predomină : prima, distribuția gospodăriilor este relativ uniformă pe teritoriul vetrei, ca în cazul așezărilor pomicole sau pomiviticole, sau a celor din zonele de contact ale Munteniei, Olteniei, Transilvaniei și ale podișului Moldovei ; în cea de a doua, grupurile de gospodării alternează cu suprafețele cultivate, ca în cazul așezărilor de pe obcinele Bucovinei. Și într-un caz și în celălalt pitorescul peisajului face casă bună cu cerințele funcționalității.

Aceeași grijă și pricepere, izvorîte din adîncurile sensibilității și înțelegerii naturii, au manifestat-o meșterii români și pentru integrarea în peisaj a gospodăriei și a locuinței. Arhitectura populară românească, concepută predominant pe verticală în zonele colinare și subcarpatice sau pe orizontală în regiunile de șes, își găsește, în bună măsură, explicația în preocuparea meșterului constructor pentru armonie : armonia proporțiilor, echilibrul în folosirea spațiilor, funcționalitate, dialog cu mediul.

Expresie a acestei înclinații spre dialog cu mediul, a sensibilității înnăscute pentru pitorescul peisajului poate fi considerată, credem, și tendința poporului român de a prelungi, prin elementele artistice ale interiorului, natura în casă — cum remarca autorul „spațiului mioritic". Amintim, în acest context, că modelul unuia dintre covoarele maramureșene, datorită cromaticii și elementelor sale decorative, este denumit „în pădurea verde".

Pe linia considerațiilor de mai sus, seria exemplificărilor ar putea fi extinsă și la alte aspecte ale acestui complex capitol etnografic al așezărilor și gospodăriei, cum ar fi spectaculoasele terase de culturi agricole din Munții Apuseni, Năsăud sau Maramureș, practica organizării gospodăriei din două părți organic legate — un complex gospodăresc în sat și altul în hotar (colibe, conace, hodăi), tipul de gospodărie cu curte dublă [3] și multe alte fenomene din aceeași categorie ca, de pildă, merindarul pe care vrîncenii îl construiesc la poartă și în care așază blidul cu fructe și cofa cu apă pentru trecători, semn de adîncă omenie și expresie de inseparabilă apartenență la glie.

Or, o astfel de înțelegere și de comunicare cu mediul natural, o atît de adîncă preocupare pentru cultivarea și umanizarea peisajului nu o putea manifesta o populație venită de aiurea, care s-a așezat pentru scurtă vreme pe aceste meleaguri. Așezările tradiționale românești, ca și gospodăria și construcțiile, în general, așa cum ne apar la o observație mai atentă și mai sistematică, nu au fost încropite sub îndemnul momentului, ci au fost durate sub specia unei istorii milenare, atît în ceea ce privește forma și funcția, cît și sub raportul protejării spațiului. În acest sens, judecate ca realizări culturale, din perspectiva interacțiunii dintre om și mediu, așezările românești și gospodăria țăranului nostru dobîndesc valoarea unor documente de o incontestabilă forță doveditoare cu privire la vechimea și permanența de locuire și creație a poporului român pe acest teritoriu, pe care și-a făurit cultura și istoria.

Cercetarea așezărilor și a gospodăriei ca documente materiale ale permanenței și continuității prezintă interes și actualitate și sub un alt aspect. Datorită vechimii şi legăturii lor organice cu teritoriul pe care s-au dezvoltat, aşezările, ca parte integrantă a culturii noastre tradiţionale, sintetizează o bogată experienţă, care, în ansamblu, constituie un inestimabil tezaur de învăţăminte pe drumul luptei şi muncii pentru progres şi bunăstare. Cunoaşterea şi valorificarea acestei experienţe, în multiplele sale aspecte, poate reprezenta un real aport pentru politica de sistematizare a teritoriului, pentru valorificarea tradiţiei arhitecturii naţionale în construirea oraşelor şi satelor. În acest sens, credem că şi politica de conservare muzeală şi, mai ales, *in situ*, cu toate acţiunile implicate — documentare, evidenţă, selecţie, inventariere — ar putea fi mai ferm organizată şi stimulată, ca program interdisciplinar, asigurînd păstrarea unor aşezări, a unor părţi de sate sau monumente, ca martori ai unei istorii bimilenare.

NOTE

* Comunicare prezentată la sesiunea Comisiei de folclor a Academiei Republicii Socialiste România, cu tema *Folclorul şi etnografia — argument al permanenţei istorice a poporului român*, la 20 iunie 1987.

[1] Romulus Vuia, *Studii de etnografie şi folclor*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1975, p. 77.

[2] Lucian Blaga, *Încercări filosofice*, Editura Facla, 1977, p. 223.

[3] Vezi cap. *Dovezi etnografice pentru vechimea şi continuitatea românilor în Transilvania*, în Romulus Vuia, *op. cit.*, p. 76—100; Lucia Apolzan, *Carpaţii — tezaur de istorie. Perenitatea aşezărilor risipite pe înălţimi*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987.

HABITATS ET HABITATION — DOCUMENTS DE LA PERMANENCE DE VIE ET DE CRÉATION DU PEUPLE ROUMAIN

Résumé

En partant de l'idée conformément à laquelle le matériel ethnographique et folklorique représente aussi un important document historique, surtout pour les époques dont les documents écrits sont peu relevants, l'auteur s'arrête sur les habitats et les habitations en tant que phénomènes ethnographiques, à la fois complexes et pertinents pour prouver le caractère autochtone, l'ancienneté et la permanence de la vie et de la création du peuple roumain.

Poursuivant l'étude du thème, particulièrement en ce qui concerne le domaine de la typologie, de la chronologie et de la toponymie des habitats et leur répartition dans le territoire, l'auteur élargit l'analyse et l'interprétation, en considérent les habitats et les habitations comme des produits culturels issus de l'interaction entre une collectivité humaine et l'environnement.

L'article met en évidence la conception du peuple roumain concernant la relation nature — culture, de même que sa profonde compréhension pour les valeurs plastiques du paysage, démontrée par la parfaite harmonie des habitats et de l'environnement. Expression d'une remarquable force de création, ainsi que d'une vision esthétique pleine de fantaisie et de sensibilité, l'intégration des villages dans le paysage démontre non seulement la connaissance des caractéristiques, de l'environnement, mais aussi une longue vie du peuple roumain sur ce territoire.

MIORIȚA. CONTROVERSE–RESTITUȚII (I)

OMAGIU PROFESORULUI MIHAI POP–OCTOGENAR

AL. I. AMZULESCU

După aproape un veac și jumătate de la ,,descoperirea'' ei, *Miorița* este încă și astăzi una dintre acele opere de excepție din istoria umanității, a căror substanță esențială oferă neîncetat temei pentru nesfîrșite interogații. Prin atenția de care s-a bucurat între timp din partea a atît de numeroase personalități și condeie, românești și străine, umila poveste neisprăvită a ciobănașului amenințat să fie ucis de ortacii săi — cîntecul împărătesc al creației noastre tradiționale — e, mai mult decît o vestită creație folclorică, unul dintre acele privilegiate centre de interes și momente de răscruce ale culturii naționale, spre care mereu se întorc cu legitimă uimire și mîndrie nu numai culegătorii și exegeții creației populare, ci și cei mai de seamă studioși căutători ai specificului românesc [1]. S-ar putea umple pagini întregi recapitulînd și adunînd laolaltă mulțimea laudelor neprecupețite, a dovezilor de adîncă admirație cu care a fost înconjurată și copleșită, de pretutindeni, de la iluștrii ei descoperitori Russo și Alecsandri, la J. Michelet — unul dintre primii ei însemnați comentatori — pînă în vremea din urmă . . . ,,Une chose sainte et touchante à fendre le cœur'' [2]. . . (,,un poème total de la douceur universelle'' [3], ,,gioiello romantico-popolare'' [4] . . .), izvorînd din adîncurile cele mai lăuntrice ale sufletului românesc în una dintre cele mai alese întruchipări expresive ale acestuia (,,expresia cea mai delicată și autentică a sufletului românesc'' [5]), *Miorița* e cîntecul bătrînesc care ,,rămîne singur între mii de cîntece, ca un pisc pleșuv între muncele'', așa cum, atît de plastic și sugestiv printre atîtea alte formulări, îi apărea lui M. Sadoveanu, în 1944 [6].

Față de unanimitatea laudelor, tot atît de firească este însă și lipsa de consens în încercările de ,,explicare'', în scrutările studioase privind istoria, înțelesul și arta *Mioriței*. Una dintre acestea năzuind să fie și paginile care urmează, autorul își bizuie cutezanța întemeiat pe această afirmație aforistică, printre atît de numeroasele pe care le datorăm celui mai de seamă ,,miorițolog'', D. Caracostea, în ultimele rînduri ale replicii sale polemice, din 1924, la ,,obiecțiile'' lui O. Densusianu : ,,felul de a interpreta și adînci bunurile sufletești cele mai caracteristice ale unui neam este una din pietrele de încercare prin care se diferențiază generațiile'' [7].

Într-adevăr, mereu alte și alte puncte de vedere se ivesc pe măsură ce, cu trecerea vremii, pot apărea argumente schimbate în felul de a privi și de a înțelege tocmai problemele fundamentale, astfel socotite tocmai

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 4, p. 333–356, București, 1987

deoarece prin substanţa lor atare probleme sînt de fapt inepuizabile, mereu susceptibile de noi şi noi interpretări. Căci adevărul absolut, fatidică fata morgana a cercetării şi cunoaşterii omeneşti, se constituie în cele din urmă din însumarea dialectică, expresie a veşnicei autodepăşiri, a adevărurilor relative atît de trudnic formulate de la o treaptă şi de la o etapă la alta în reluarea plină de neastîmpăr a străduinţei studioase. Un dram de adevăr e în tot ce se afirmă sau se neagă despre acelaşi obiect. Ceea ce se schimbă e totdeauna mai mult unghiul şi punctul de vedere din care e privită realitatea, aceasta rămînînd însă inepuizabilă, neputînd fi niciodată deplin cuprinsă, holografic, de privire sub toate faţetele ei. E o observaţie care nu trebuie nicidecum înţeleasă ca un agnosticism fără ieşire, ci numai ca o conştientă şi deschisă afirmare a relativităţii oricărei *noi* soluţii în rezolvarea niciodată deplin încheiată a unei probleme fundamentale. Fără a năzui aşadar către o rezolvare definitivă a întrebărilor *Mioriţei*, paginile care urmează se vor o îndrăzneaţă încercare de a aduce un nou şi ispititor răspuns, îndelung meditat, unor atît de vechi şi statornice întrebări cîte se ridică şi ne stau şi astăzi în faţă după 140 de ani de la fericitul moment al descoperirii *Mioriţei*.

Poate că cel dintîi lucru ce trebuie spus e că, pentru mine, întemeiat pe întreaga documentaţie, atît de abundentă, a culegerilor, e în afară de orice îndoială că, lipsită de amestecul *cert* al Poetului-editor, *Mioriţa* nu ar fi dobîndit vreodată nici neasemuit de larga-i răspîndire în însuşi circuitul oral (răspîndire ce nu se poate compara cu a *nici unei* alte creaţii folclorice cunoscute de români), nici admiraţia atît de cvasiunanimă, încît cele doar cîteva prudente reţineri abia schiţate sau rarisime adversităţi declarate se pot număra pe degete.

Ceea ce a făcut ca „textul'' lui Alecsandri, nu numai ca printr-un fericit feedback să circule în plină oralitate dar şi să constituie obiectul unanimei aprecieri este, negreşit, numai măsura cu desăvîrşire bine chibzuită în care poetul a ştiut din capul locului să „îndrepte'' şi să „întocmească'' versurile din grabă notate (probabil la 10 martie 1846) de „amicul'' A. Russo, din scurta dar rodnica lui aventură în surghiunul său la Soveja. Faptele dovedesc pe deplin că în acest anume caz, mai izbutit ca oricînd, pana poetului a intervenit spre a curăţa şi a polei materialul original, *numai* atît cît să-l lase, în continuare, încă deplin corespunzător însuşi gustului „colibelor'', dar şi înălţîndu-l voit, prin meşteşugul „artei poetice'' savante, fără prea multe concesii făcute gustului pedant şi străin de „spiritul'' folcloric, al saloanelor. Este neîndoielnic că, în preajma anului 1850 — pe cînd punea bazele colecţiei sale folclorice —, poetul, aflîndu-se abia la începuturile îndelungatei sale activităţi scriitoriceşti, se găsea încă el însuşi într-un stadiu oarecum virginal, neevoluat, al gustului şi al conturării meşteşugului său poetic, situîndu-se pe atunci negreşit mai aproape de deplina simplitate aurorală a mentalităţii native şi de „stilul'' folcloric decît de deprinderile bine şi îndelung exercitate ale meşteşugului poetic ce vor face să strălucească abia ulterior, sub pana *originală*, timbrul propriu, maturizat şi bine individualizat, al marelui scriitor. (De altfel — excepţie făcînd numai marile creaţii dramatice din anii deplinei maturităţi şi ai senectuţii sale — poetul Alecsandri, acel ferice rigă al poeziei românești, nu a izbutit niciodată să se dezbare cu totul de trăsăturile inițiale ale „stilului" și ale „timbrului" său folclorizant!) Dacă n-ar fi așa, „textul" *Mioriței* trecut prin mîna poetului nu ar fi dobîndit atît de larga și neobișnuita-i atestare sub pana sîrguincioasă a culegătorilor. Culegerile ulterioare, atît de numeroase, dovedesc că „textul" poetului a fost atît de bine asimilat și însușit de omul din popor, din toate ținuturile românești, încît nu numai că uneori a „influențat" vădit vechile versiuni locale, bine înrădăcinate, cîrpindu-le și împestrițîndu-le cu crîmpeie, ușor de recunoscut, din stihuri statornicite prin pana poetului, ba chiar, pe alocuri, a făcut să fie date probabil în întregime uitării vechile forme tradiționale locale, înlocuite acum de sunetul și duhul ușor „înnobilat" al slovelor reînnoite și îmbunătățite ale poetului „național și popular". Mai bine decît în nici un alt prilej, cu excepția asemănătoare, poate, numai a *Cîntecului lui Manole*, Alecsandri a izbutit să îndrepte fără a strica (!) originalul cules negreșit de Russo. (Numai așa se explică de ce — sovejenii fiind neîndoielnic vechi argeșeni strămutați în Vrancea din satele muscelene Rucăr și Dragoslavele — *Miorița* lui Alecsandri seamănă mai puțin cu variantele tradiționale din Vrancea, în schimb *toate* variantele culese din Argeș, și îndeosebi din Muscel, se aseamănă tinzînd să se identifice cu „textul" poetului.) Este de presupus că „prelucrînd" materialul oral dobîndit de la Alecu Russo, Alecsandri a... îmbunătățit „îndreptînd" și „întocmind" de fapt vechiul tipar muscelean. Numai așa se poate explica conglăsuirea surprinzătoare, mai mult decît în orice altă parte a țării, a *tuturor* variantelor culese ulterior din Argeș și Muscel [8]. Dacă n-ar fi așa, ar trebui ca și în Muscel, ca în orice alt colț de țară de unde s-au cules „Miorițe", măcar unele dintre textele culese să lase a se întrezări conturul oricît de vag deslușit al unor vechi formulări și întorsături locale... (Voi face să se înțeleagă mai bine aceasta cînd voi comenta anume evoluția versiunii din partea de sud a Ardealului și trecerea ei ciscarpatină.) Dar nici *Cîntecul mînăstirii Argeșului*, nici *Toma Alimoș*, deși și acestea sînt dintre „textele" colecției Alecsandri care au ajuns a fi mai bine și larg cunoscute, fiind și ele destul de adesea reproduse în mulțimea manualelor didactice de toate gradele, nu se bucură nici de faima, nici de recunoașterea și aproape unanima adopțiune, atît de larg și incontestabil nedesmințite în cazul *Mioriței*. Căci pentru cei mai mulți dintre români, la simpla pomenire a numelui acestuia, devenit aproape comun, oricine se lasă purtat cu gîndul, înainte de orice, spre textul lui Alecsandri. [Doar astfel s-a ajuns ca pînă și în cazul colindului păcurăresc ardelean (în care, în genere, nu se pomenește rolul oii năzdrăvane), cîntecul respectiv (colind sau baladă) să fie socotit și *numit*, totuși, *Miorița* ardeleană!]

O probă indirectă dar, de asemenea, grăitoare despre fericita inspirație cu care ca niciodată poetul a știut să se apropie de *Miorița* e și în faptul că nici un alt text din colecția Alecsandri nu a ajuns să fie atît de bine cunoscut și adoptat încît să scoată și să înlocuiască cu totul din circulație vechile versiuni originale, locale (cu excepția rarelor atestări ale adoptării *Vîlcanului* în locul cîntecului lui Tanislav). Aceasta se explică tocmai prin faptul că în cazul *tuturor* celorlalte balade din colecția sa, Alecsandri nu a reușit să afle tonul și măsura justă, depășind adesea adîncimea intervenției, abătînd și schimbînd uneori cu totul înțelesul baladelor desprinse din circulația vie, tradițională. (Baladele *Miu haiducul* — în colecția Alecsandri devenit *Ștefăniță vodă* — și *Radu Calomfirescu* sînt poate cazurile cele mai elocvente!) Iar dacă textele colecției, comparate cu exemplarele culese din circuitul viu, dovedesc că *nici una* dintre baladele ajunse sub pana poetului nu a rămas cu desăvîrșire neschimbată, acesta e un temei cu atît mai puternic spre a conchide că nici în cazul *Mioriței* Alecsandri nu a rămas inactiv. Dimpotrivă, ținînd tocmai seama de adîncimea deosebirilor dintre *toate* celelalte texte ale colecției și variantele lor culese din circuitul oral, acesta devine argumentul hotărîtor pentru a nu fi în nici un caz de părerea celor ce consideră că *Miorița* ar fi dăinuit oarecum *ne*schimbată, ba chiar cu totul neatinsă sau cel mult ușor altoită, prin autohemoterapie, sub mîna lui Alecsandri...

Repetăm, Alecsandri a „îndreptat" și a „întocmit" fără îndoială și *Miorița*, ca pe *toate* celelalte piese ale colecției sale, cu mențiunea că acesta e, desigur, cazul fericit al intervențiilor sale cele mai puțin dăunătoare originalului sovejan de veche filieră musceleană pe care l-a supus prelucrării. (Vom acorda, la timpul potrivit, în cele ce urmează, atenția cuvenită acestei probleme.)

Dar locul de frunte pe care *Miorița* l-a dobîndit între *toate* celelalte cîntece și cîntece bătrînești din folclorul nostru îi este asigurat (pe lîngă însăși valoarea ei intrinsecă, artistică și reprezentativă) și de faptul, neobișnuit, că poemul *Mioriței* e totodată și preafericitul cîntec bătrînesc cu șansa — meritată, dar și unică — de a i se întocmi, prin contribuția regretatului A. Fochi, vrednic discipol și harnic emul al lui D. Caracostea, *cea mai* amplă, cu adevărat enciclopedică monografie care, tipărită în anul 1964 la Editura Academiei [9], oferă, cu o incomparabilă minuție, precizie și obiectivitate, *întreg* „dosarul problemei", punîndu-ne în față în același timp, parcimonios și sistematic înmănuncheate, *toate* variantele cunoscute pînă la acea dată, iar, în prima parte larg dezvoltată a lucrării, sinteza critică a *tuturor* cercetărilor anterioare o dată cu propriul punct de vedere al autorului — vrednică și desăvîrșită însumare dialectică, deplin obiectivă, a *tot* ce se putea spune despre *Miorița* pînă în acel an.

După O. Densusianu și atîția alții care și-au adus contribuția la culegerea, cercetarea și comentarea *Mioriței*, printre care cel mai eminent, pasionat și luminat cercetător al ei pînă la jumătatea acestui veac rămîne D. Caracostea, locul cel mai sîrguincios ocupat de A. Fochi în cercetarea baladei la începutul celei de a doua jumătăți a veacului nostru îi asigură titlul glorios de clasic al miorițologiei actuale. Se poate spune că, după eminentele contribuții ale lui D. Caracostea, O. Densusianu și C. Brăiloiu, anterioare anului 1950, lucrarea lui A. Fochi reprezintă sinteza dialectică de maximă anvergură și adîncime a posibilității evoluției cercetărilor despre *Miorița* pînă în cel de al treilea pătrar al acestui veac. Citind și recitind cu toată atenția marea monografie a lui A. Fochi (la care a adăugat o ultimă, modestă revenire și completare în broșura tipărită la Minerva, în 1980 [10]), putem afirma cu deplină convingere că sinteza lui A. Fochi e, pentru vremea sa, cu totul ireproșabilă, păstrîndu-și neștirbită valoarea ei în întocmirea corpusului sistematic exhaustiv și în formularea celor mai judicioase observații de detaliu, ca și a celor mai limpezi și depline însumări critice originale în ce privește morfotipologia, „viața actuală" în oralitate și problema atît de dificilă a genezei și treptelor evoluției cîntecului *Mioriței* în timp și spațiu.

Dar cei aproape 25 de ani trecuți de la apariția marii monografii a lui Fochi sînt, totuși, un interval de timp destul de întins pentru a face simțită și îndreptățită nevoia unei *re*deschideri și a unei lucide *re*luări *de fond* a dosarului *Mioriței*, pentru o temeinică reexaminare a tuturor vechilor „cuceriri" și o eventuală, firească depășire a concluziilor respective, corespunzător stadiului *actual* și unui *nou* punct de vedere, posibil și necesar și în asamblul miorițologiei, ca și în *toate* problemele fundamentale ale domeniului culturii populare, acum, cînd ne apropiem cu pași grăbiți de finele acestui veac și ale acestui mileniu.

Consider deci, cu tot dinadinsul, că nu voi adumbri ori întina cu nimic memoria și, îndeosebi, imensa operă a ilustrului meu coleg și prieten A. Fochi — veritabilă rampă de lansare *sine qua non* pentru toate încercările de scrutare a *Mioriței*, cîte vor urma în viitor ! — dacă voi cuteza în cele ce urmează, unele anume abateri (dacă nu chiar răzvrătiri !), pe care le socotesc oricum firești și necesare o dată cu trecerea timpului. De altfel, urmărind cu atenția cuvenită *Prefața* broșurii sale *Miorița* din 1980, rezultă deslușit că, după un răstimp de 16 ani, opunîndu-se deliberat, cu intenția de a nu depăși cu o iotă cele stabilite cu toată parcimonia spiritului său pozitivist *à outrance* în lucrarea din 1964, A. Fochi — deși în genere atît de arhidocumentat — făcea *totală* abstracție de unele ... noi ipoteze și sugestii ivite între timp, preferînd să se limiteze parcă la un fel de lucidă și aspră recapitulare didactică a vechilor sale concluzii, ba încă arătînd că, de fapt, în ciuda străduințelor uriașei sale monografii, stăruiau și rămîneau oarecum mai multe *ne*cunoscute decît cele definitiv cunoscute și statornicite prin cercetarea sa. (Unica noutate pe care A. Fochi o admitea și o aducea, totuși, în acea *Prefață* era doar referința la comentariile privind „mors immatura" și ἄωρος, ἄγαμοσ : „Cu aceste exemple introduse acum pentru prima dată în dezbaterea asupra Mioriței sperăm să facem un mare pas înainte în descifrarea mai convingătoare a celebrului cîntec" [11].)

Acesta fiind *ultimul cuvînt* al lui A. Fochi în privința *Mioriței*, impresia precumpănitoare ce se desprinde din această ultimă revenire a sa la tema marii sale monografii de odinioară era parcă, mai ales, spre afirmarea hotărîtă a unui trist *ignoramus et ignorabimus!*

Dar chiar dacă acestea sînt poziția și punctul de vedere de ultimă oră ale respectabilului enciclopedism al lui A. Fochi, ne putem oare îngădui să nu cutezăm, totuși, fireasca depășire ce decurge negreșit din acea necesară perindare și primenire a „generațiilor", la care se referea cuvîntul, cu mult mai generos și mai ispititor, al lui D. Caracostea, citat în cele de mai sus ? Zicînd, așadar, o dată mai mult : *amicus Plato, sed magis amica veritas*, vom da curs în paginile care urmează unor opinii și poziții, uneori *dialectic* izvorîte din chiar substanța marii monografii a lui A. Fochi ; alteori vom năzui spre alte cărări și căutări, din dorința de a lumina, cu schimbate argumente lucruri ce, părînd a fi definitiv statornicite de A. Fochi ori de alți înaintași, tind a se institui în veritabile prejudecăţi, dacă nu sînt, cu tot curajul, din nou supuse examenului critic, obiectiv, al unor noi şi diferite, ba chiar contradictorii puncte de vedere acolo unde lucrul devine necesar. Nu din dorinţa de a contesta pornim deci la acest nou şi dificil excurs într-un domeniu atît de complicat, dar dacă şi unde va fi nevoie, nu ne vom sfii să negăm şi să contestăm ,,adevăruri'' ce păreau defintiv aşezate de bunii şi iluştrii noştri înaintaşi...

Să încercăm, spre pildă, chiar dintru început, a supune unei atente analize preliminare, fie şi numai această teză, desigur fundamentală pentru poziţia şi felul de a privi lucrurile în concepţia lui A. Fochi. În deplin consens cu opinia lui D. Caracostea, A. Fochi consideră cu privire la episodul ,,testamentul ciobanului'' următoarele : ,,Cercetarea noastră din tinereţe a scos în evidenţă următoarea constatare : singurul episod stabil în absolut toate variantele Mioriţei, indiferent de tipologia textului, este aşa-numitul testament al ciobanului, respectiv segmentul poetic în care păstorul arată unde doreşte să fie îngropat şi cum să fie înmormîntat, fixînd un ritual ad-hoc, în condiţiile singurătăţii şi pustietăţii muntelui. Toate celelalte episoade lipsesc, sau pot lipsi, fără ca prin aceasta să se desfiinţeze subiectul sau să-şi alieneze mesajul'' [12].

După expunerea tabloului statistic comparativ al prezenţei acestui episod în diversele provincii ale ţării, A. Fochi continuă : ,,...acest episod ocupă în conştiinţa cîntăreţilor şi a publicului un rol special şi o importanţă deosebită. Aceasta este adevărata constantă a textului, de acest moment se leagă înţelesul său. *Nucleul cîntecului* [sublinierea noastră] stă în testamentul ciobanului'' [13].

Dar tot atît de tranşant, în cele din urmă, A Fochi arată în ce priveşte dialogul ciobanului cu oaia năzdrăvană : ,,Am putea spune, de fapt, că soluţia artistică din Mioriţa este echivalentă cu *Divanul sau Gîlceava înţeleptului cu lumea sau giudeţul sufletului cu trupul* al lui Dimitrie Cantemir. Este vorba de un *contrast* (înţelegem prin aceasta specia poetică a dialogului antitetic din înaltul ev mediu) între cele două laturi principale ale omului : trupul şi sufletul său ; unul tinzînd să zboare în ţinuturile largi şi libere ale gîndirii, celălalt încercînd să-l reţină în sferele terestrităţii ; unul fiind cutremurat de spaima morţii violente, celălalt aducîndu-i consolarea pe care numai reflexiunea o poate aduce. Aici se află *nucleul textului* [s.n.], această dezbatere este esenţa cîntecului. Altceva nu trebuie să ne intereseze, dacă ţinem să ne apropiem cu adevărat de mesajul tulburător al Mioriţei'' [14].

Care e aşadar cu adevărat ,,nucleul'' textului şi al cîntecului : Testamentul sau Dialogul ? ! Nu este greu de înţeles că dilema — şi contradicţia ! — atît de evidentă e, în fond, numai aparentă. Afirmaţia tot atît de tranşantă şi în cazul oii năzdrăvane se explică, de fapt, prin atenţia exagerat reverenţioasă (!) pe care A. Fochi se vede silit să o acorde în 1980 intervenţiei în discuţie a lui M. Eliade : ,,În vremea din urmă, Mircea Eliade, celebrul istoric al religiilor, a expus o nouă şi interesantă interpretare a episodului « oii năzdrăvane », îmbogăţind paleta de culori a textului şi pătrunzînd în profunzimile lui pe altă cale. Noi eram şi continuăm să fim convinşi că episodul acesta are, în primul rînd, o importanţă formală, structurală'' [15]. Aşadar, adevăratul ,,nucleu'' al *Mioriţei* rămîne, totuși — după cum de mult a stăruit încă D. Caracostea —, testamentul ciobanului.

Discuția ne oferă aici prilejul — bine venit — de a sugera o întoarcere — necesară — la cele riguros cuvenite și în privința celebrei contribuții a lui C. Brăiloiu la lămurirea *Mioriței* [16]. Să pornim iarăși de la aprecierile lui A. Fochi (de altfel în deplin consens cu toți cei care s-au referit vreodată la deosebit de prețioasa lucrare, din 1946, a ilustrului și inegalabilului nostru etnomuzicolog, lucrare în care nu știi ce să admiri mai mult : eleganța, subtilitatea și pregnanța stilului sau bogăția și adîncimea documentației ireproșabile asupra faptelor evocate cu o adevărată mînă de maestru !). Cu privire la lucrarea lui C. Brăiloiu, A. Fochi scria în 1980 : ,,Dacă vom înțelege cum trebuie acest moment din desfășurarea cîntecului [este vorba iarăși de ,,testamentul ciobanului''], avem premisele pentru receptarea corectă a mesajului cîntecului întreg. Dintre toți cei care s-au ocupat cu studiul Mioriței, cercetătorul care are meritele cele mai mari în exegeza ei este Const. Brăiloiu pe care cunoașterea directă și temeinică a terenului l-a ferit de erorile romantice ale unora și de pozitivismul uscat al altora. El a pus bazele studierii corecte a Mioriței, exploatînd tocmai virtualitățile acestui episod. A arătat că între Miorița și « cîntecul ritual de înmormîntare » există anume relații și afinități, dar nu a comis eroarea de a confunda Miorița cu bocetul, în nici unul din momentele istoriei îndelungate a textului'' [17].

Părăsind de această dată textul lui A. Fochi, să ne întoarcem însă cu toată atenția cuvenită la magistrala demonstrație pe care o datorăm lui C. Brăiloiu. Despre această lucrare, și Mircea Eliade se exprimă astfel : ,,În mai puțin de 3000 de cuvinte, eminentul etnomuzicolog și folclorist a concentrat toate argumentele care se pot invoca împotriva exaltării nemăsurate a Mioriței'' [18].

Dar pentru a folosi o formulă utilizată chiar de C. Brăiloiu în textul său, ,,examinat cu mai puțin lirism''[19], însuși textul admirat de M. Eliade pentru concentrarea lui exemplară, textul în fața căruia se apleacă cu profundă pietate și A. Fochi (recunoscînd că ,,dintre toți cei care s-au ocupat cu studiul Mioriței, cercetătorul care are meritele cele mai mari în exegeza ei este C. Brăiloiu''), cu toată concentrarea și meritele lui incontestabile, nu este deloc scutit de unele vicii fundamentale care, într-adevăr, ,,examinate cu mai puțin lirism'', pot face ca aprecierea excesivă a lui A. Fochi să necesite o foarte însemnată revenire pentru coborîrea din sferele ditirambului la treapta purului adevăr.

Urmărirea atentă a demonstrației lui C. Brăiloiu dovedește anume că, pornind dintr-un impuls polemic superior — oricît s-ar strădui să fie de bine disimulat ! — atît împotriva ,,miorițologiei'' lui D. Caracostea, cît și a filozofiei spațiului mioritic, a lui L. Blaga, C. Brăiloiu mai întîi reduce și îngustează *cu totul* problema *Mioriței*, limitîndu-se și oprindu-se, de fapt, cu excesivă luare-aminte, *numai* la momentul final al textului Alecsandri, pe care C. Brăiloiu se străduiește să-l ,,explice'' *întru totul* prin bazele sale etnografice.

Esența exegezei ? Straniu comentariu menit să explice în profunzime *Miorița doar* prin precauțiile necesare, din complexul de practici și credințe tradiționale în mediul sătesc, spre a evita... frica de strigoi! Pagini întregi din atît de puținele cîte alcătuiesc broșura lui Brăiloiu (vreo 5 din 13) sînt astfel exclusiv consumate pentru a întemeia, de această dată, o adevărată „mortologie" țărănească — dacă ne este îngăduit să creem acest ciudat barbarism —, ca un pandant sau un paralelism la termenul de „mioriţologie" pe care Brăiloiu l-a evocat spre a copleși (și a minimaliza implicit!) mai cu seamă îndelungatele și atît de fructuoasele cercetări de o viață întreagă ale lui D. Caracostea...

Ironizînd, și de fapt intenționînd să strivească cu prefăcută (abia disimulată) discreție, deopotrivă *mioriţologi* și *etnofilozofi*, C. Brăiloiu reduce deliberat întreagă problema *Mioriței* la „suprapunerea a două teme" : asimilarea morții cu nunta + înlocuirea cu obiecte întîmplătoare a celor necesare ceremonialului înmormîntărilor sătești : „Examiné avec moins de lyrisme, le texte nous livre deux thèmes, ici confondus, mais distincts, par eux-mêmes, et dissociables : d'un côté, l'assimilation de la mort à un mariage ; de l'autre, la substitution de quelque élément ou objet fortuit aux accessoirs normaux des cérémonies paysannes"[20].

Dar poate fi oare redusă cu atîta ușurință *Miorița* exclusiv la aceste *două teme?!* „Il y a (scrie C. Brăiloiu) superposition des deux thèmes ainsi définis — ou double métaphore — chaque fois que, dans la solitude et l'abandon, s'éteint un époux virtuel, attendu que, censément, se célèbrent alors des noces, non des funerailles : notre ballade en offre un exemple illustre.

La confrontation des documents atteste que l'apothéose qu'on y admire si fort n'est pas un miracle unique d'art, mais, tout au contraire, un lieu commun lyrique, évidemment soudé, par une contamination en quelque sorte fatale, au corps d'une narration, dont la matière tragique et pastorale impliquait, pour ainsi dire, pareille péroraison" [21].

Și Brăiloiu ține să precizeze îndată : „À elle seule, l'analyse littéraire ne mène pas plus loin" [22].

Dar este oare adevărat că „analiza literară" nu poate duce cu nimic mai departe? A. Fochi, el însuși, a disecat cel puțin 18 teme (!), regrupate în patru episoade : 1. *Cadrul epic inițial* (cu complotul păcurarilor) ; 2. *Oaia năzdrăvană* ; 3. *Testamentul ciobanului* și 4. *Maica bătrînă*...

Cum se vede, în focul demonstrației, C. Brăiloiu concentrează și limitează cu vădită exagerare analiza „textului" pentru a se opri efectiv abia la marea și mult dezbătuta „alegorie a morții" din finalul acestuia (cu apoteoza ciobanului, nunta mioritică și cadrul nupțial — spre a folosi nomenclatura tematică a lui A. Fochi) [23].

În continuare, spre a căuta adevărata „cheie a tuturor acestor imagini" [24] (privind mai întîi „înlocuirea"), C. Brăiloiu socotește — pe drept cuvînt — că trebuie neapărat sondată mentalitatea care se ascunde în spatele artei poetice populare : „L'artistique y adhère au social, sa source et sa raison. Il orne le rite, manifestation tangible d'une attitude mentale particulière devant les mystères d'au delà et d'en deçà. La logique conseille d'interroger cette mystique, non ses signes" [25].

De aceea, apoi, C. Brăiloiu descrie pe larg, cu deplină luciditate și neîntrecută precizie etnografică, *toate* practicile și gesturile îndătinate la funeralii sau postsepulcral, cuprinzîndu-le pe toate sub termenul comun *pomana* mortului. În rîndul acestui larg complex de practici și gesturi, C. Brăiloiu situează și bine cunoscuta practică denumită „nunta mortului", și încheie : „Pareillement, le mariage simulé persuade les âmes inassouvies que l'acte capital de leur carrière terrestre s'est accompli réellement et que rien ne les rappelle désormais au séjour des vivants : « qu'il ait aussi sa noce », fût-elle célébrée par les montagnes, la lune, le soleil, les arbres, les oiseaux et les étoiles" [26]. Cu aceasta, C. Brăiloiu consideră totul deplin lămurit : „Et voilà que s'éclairent enfin les figures semblables à celles qui, dans la Petite Brebis, ont émerveillé les lettrés" [27].

Și totuși, explicația nu poate fi deplină ! Ea poate fi satisfăcătoare în privința nunții mortului. Trebuie însă căutată adevărata (și îndepărtata) sursă genetică a ideii narative privind mai întîi *moartea mortului*, dacă ne putem exprima așa ! Abia aceasta ne va duce la adîncimile, insondabile în timp, ale provenienței ideii derivate, ulterioare, de ... nunta mortului, care, este adevărat, cu timpul, devine — *prin evoluția textului de la colind la baladă* — esențială, ba chiar copleșitoare (cum îi apare lui C. Brăiloiu), prin poziția ei finală, în baladă (și îndeosebi *în textul lui Alecsandri*, căci lucrul se schimbă în multe dintre textele ulterior culese !) [28]. De aceea putem spune că demonstrația lui C. Brăiloiu lovește, totuși, numai parțial, dacă nu chiar alături de țintă, dînd curs mai mult liberei desfășurări a preocupării sale predilecte, consecvente, excesive (aproape morbide !), cu privire la *ale mortului*..., o dată cu descrierea întregului cortegiu de practici descoperite și de aproape urmărite de el cu neistovită pasiune, la înmormîntările țărănești ori la „înmormîntările-chip" *(in absentia)* etc.

Așadar, recapitulînd, în cît mai puține cuvinte, C. Brăiloiu face — este adevărat — o descriere amănunțită, foarte exactă a numeroase practici legate de grija împăcării mortului, pentru a evita „reîntoarcerea" lui (ca strigoi). În cele din urmă, printre atîtea „pomeni" necesare, nu poate lipsi chiar și o „nuntă a mortului", cînd este nevoie. Acestea sînt dovezi de netăgăduit despre o întreagă etnografie a morții și a înmormîntării tradiționale, suficiente pentru a evoca și descrie exact mentalitatea ce stă în spatele tuturor acestor gesturi și practici rituale.

Dar sînt toate acestea suficiente spre a explica, definitiv, întreagă „filozofia" și frumusețea *Mioriței?* Mi se pare că mai curînd totul se desfășoară și se consumă fără a risipi misterul și minunea *Mioriței!* Totul e, firește, adevărat, deplin adevărat, dar :

1. Întreaga „demonstrație" dezvăluie, de fapt, *grija și străduințele* **celorlalți (urmașilor)** pentru mort. Ei se întrec în a preveni și astîmpăra, grijuliu și curtenitor, toate dorințele și ispășirile mortului. Dar *în Miorița* **chiar mortul** *e cel care se ocupă de acestea!* Mortul e mai prevenitor decît urmașii. *El* își ia singur, și în prealabil, *toate* măsurile ... nunții ? !

2. Dar făcînd aceasta, de altfel printr-o adevărată ... minciună convențională (căci lucrurile nu se vor petrece nicidecum aidoma în realitate !), nu abate, nu înșală el *tocmai* grija ce s-ar cuveni *realmente* împlinită prin bunăvoința (și frica !) urmașilor, dacă el (ciobanul) le-ar *cere* într-adevăr aceasta și nu i-ar amăgi, asigurîndu-i că toate cele cuvenite s-au făcut, și încă la ce nivel, cosmic ? !

Mirajul, misterul și minunea funeraliilor hiperbolice, mai mult încurcă decît explică lăudăroșenia (!) păstorului *moriturus!* Am putea spune chiar că prin minciuna lui lăudăroasă el abate, *tocmai*, și astîmpără grijile, zelul atîtor practici necesare! În cazul acesta, **sau** el își depășește condiția, *ne*crezînd parcă în temeiul acestor necesități; **sau** greșește amăgind pe practicanții tradiției, îndemnîndu-i, asigurîndu-i să doarmă liniștiți, căci de el s-au ocupat pe deplin și cu prisosință toate elementele „templului naturii" generoase! „Delicatețea" și gingășia lui prevenitoare sînt parcă menite mai mult să-i dăuneze, decît să-l încadreze în cele „de cuviință"! Și atunci? *Alegoria*, cortegiul fastuos al „nunții mortului" și al „înlocuirilor" nu sînt decît... gratuitate poetică — ceea ce și sînt — și încă *datorate probabil în mare măsură* penei Poetului editor [29]!... (Aceasta mi se pare a fi mai degrabă consecința amplei, minuțioasei relatări etnografice a lui Brăiloiu!) Ciobanul credincios tradiției n-ar fi procedat astfel! Dimpotrivă, *ar fi cerut urmașilor* să-i împlinească cele cuvenite. Iar dacă totul e... fals, aceasta e *poate* dovada... peremptorie că Poetul, care a îndreptat și întocmit textul, a gîndit lucrurile din afara mediului folcloric, greșind, în numele mortului! Deci, **sau** luăm lucrurile așa cum le arată textul Alecsandri — ca o măreață apoteoză hiperbolică, evocînd, simbolic, moartea însingurată în sînul Naturii (doar ea singură generoasă, cînd confrații se dovedesc atît de in-humani!); subtilă „invenție" poetică, metaforică, datorită unui spirit romantic ce *nu se încadrează* în normele practicii (și mentalității) tradiționale... **Sau**, dacă le-am vrea oglindirea aidoma a acelor practici, ele sînt tocmai o falsă oglindire, o gravă minciună poetică lipsită de temeiul realității, trecînd dincolo de realitate...

În consecință, C. Brăiloiu cunoaște și evocă desăvîrșit cortegiul de practici rituale, mentalitatea și „filozofia" morții la poporul român, dar *Miorița* abia așteaptă comentariul potrivit „subtilității" textului Alecsandri, în opoziție cu realitatea etnografică!

Îmi imaginez (ba chiar cu oarecare deliciu!) stupoarea generală! Ce sacrilegiu! Cutezanță inadmisibilă, dată fiind idolatria *ne*limitată a corului discipolilor maestrului și ctitorului etnomuzicologiei românești! Brăiloiu nu poate greși! Doar el e mai infailibil decît Sfîntul Părinte! Pretinsă analiză, blestemăție brutală și pedestră! — vor zice atîția...

Și totuși, *adevărul* e că în lucrarea lui Brăiloiu, în numele unui realism sociologic (de altfel vrednic de toată admirația!), pretinsa deconspirare a „imaginii" buclucașe ce stă la temelia mioritologiei (și a etnofilozofiei blagiene) reduce, în fond, *totul* la motivul final din textul Alecsandri.

Prin aceasta, cu toate meritele-i incontestabile, lucrarea lui Brăiloiu rămîne departe de aprecierea, excesivă, a lui A. Fochi: „Dintre toți cei care s-au ocupat cu studiul Mioriței, cercetătorul care are meritele cele mai mari în exegeza ei este Const. Brăiloiu pe care cunoașterea directă și temeinică a terenului l-a ferit de erorile romantice ale unora și de pozitivismul uscat al altora. El a pus bazele studierii corecte a Mioriței, exploatînd tocmai virtualitățile acestui episod" [30].

Trebuie reținut, așadar, că datorăm lucrării lui C. Brăiloiu călăuzirea excesivă a atenției și a exegezei, deviate către complexul etnografic al credințelor și practicilor prilejuite de așa-zisa „nuntă a mortului", ca explicație ideală, și necesară, a motivului final din varianta Alecsandri. (În consecință, A. Fochi dezvoltă — cu totul inutil! — un întreg capitol consacrat acestei probleme, în monografia sa.) Aceasta constituie însă o exagerare tot atît de mare ca și radicalismul comentariilor (de altfel inițiate și stîrnite chiar de V. Alecsandri, urmat de J. Michelet) despre pretinsul defetism funciar, caracteristic sufletului românesc, privit ca atitudine filozofică și practică, tipică în genere pentru viața și comportamentul istoric al *poporului* român, a cărui ,,filozofie" s-ar oglindi în resemnarea fatalistă din ,,testamentul" ciobanului mioritic față de amenințarea morții. Nici adevăratul comportament istoric al poporului român nu se poate rezuma la pretinsa pasivitate și seninătate, plină de reținere și de stăpînire de sine, a ciobanului așteptîndu-și impasibil, ca mielul la junghiere, împlinirea ursitei, nici întreagă problematica *Mioriței* nu poate fi atît de mult îngustată spre a fi definitiv explicată prin... etnografia ,,nunții mortului". De fapt, orice s-ar spune, ciobanul evocă nunta sa mirifică *numai* spre a acoperi, ocolind (și amînînd), vestea tristă a morții sale în pustietatea muntelui și pentru a evita, sau măcar întîrzia, cu excesivă duioșie și delicatețe, suferința pe care această veste neocolită ar pricinui-o mamei și chiar dragilor sale oițe! Nu este greu de înțeles cît de mare (dacă nu chiar exclusiv!) poate fi *amestecul inventiv din intervenția Poetului-editor* în toată această tîlcuire plină de incredibilă gingășie metaforică, simbolică, atît de sofisticată și de artificioasă, a realității. Faptul că *atît de numeroase* (*544* din 670) variante culese din toate provinciile omit cu totul acest motiv atît de subtil — aproape nefiresc! — pentru mentalitatea țărănească și pentru simplitatea expresiei autentice, spontane, a oralității nealambicate, e în orice caz un indiciu foarte suspect și un imens semn de întrebare ce nu poate fi trecut cu vederea. Nu despre pretinsa nuntă a mortului grăiește, desigur, umilul cioban, ci pur și simplu el evocă neîndoielnic aceasta (mai degrabă sub impulsul condeiului lui Alecsandri!) pentru a vorbi metaforic, simbolic, în chip ocolit și meșteșugit despre vestea dureroasă a morții sale iminente!... Numai așa se explică de ce majoritatea textelor ce cuprind acest motiv (86 din 126 de variante) se află în deplină rezonanță, reproducînd, de fapt, aidoma acest motiv ca în textul Alecsandri.

În cele din urmă, aspectul textual *cel mai* interesant (mai mult decît excesiva comentare explicativă a nunții mortului din lucrarea lui C. Brăiloiu) sînt abia rîndurile din fraza antepenultimă a acestui studiu sibilinic: ,,De nos jours, strophes ambulantes et locutions poétiques courantes, tout porte à croire qu'*elles formaient autrefois l'élément verbal d'un sortilège*" [31] [sublinierea noastră]. Aflăm abia în aceste rînduri o intuiție cel puțin tot atît, dacă nu chiar mai însemnată decît întreaga demonstrație etnosociologică a... fricii de strigoi care ar sta la temelia testamentului păstoresc, și, prin aceasta, a întregii creații a poemului *Mioriței*. Căci în demonstrația lui Brăiloiu, orice s-ar spune, însuși posibilul strigoi își ia măsuri prealabile nocivității sale prezumtive. Ceea ce, dacă nu e privită ca un adevărat sofism, e, totuși, o nevinovată, dar enormă exagerare!

Se cuvin citate aici și aceste observații ale lui M. Eliade, abia schițate, cu voită eleganță și prevenitoare discreție, dar în deplină concordanță cu cele arătate — cu voită duritate ! — de noi într-un efort de luciditate, numai în aparență brutală : ,,Se înțelege că Fochi, ca și Brăiloiu, și ca atîția alții înaintea lui s-a ferit mai ales de pericolul interpretării « nunții mioritice » într-un sens pesimist, adică de a vedea în baladă resemnarea și pasivitatea ciobanului, și, în cele din urmă, dorința lui de a se stinge în sînul naturii. Dar înlocuirea clișeului « pesimist » printr-o formulă considerată « optimistă » pentru că reduce « nunta mioritică » la o apărare împotriva puterii malefice a mortului nu duce exegeza mai departe'' [32].

O și mai subtilă critică, discret strecurată, în continuare, străbate în aceste rînduri ale lui M. Eliade : ,,Dar chiar dacă se acceptă interpretarea morții și a riturilor funerare românești prezentată de Brăiloiu și împărtășită de folcloriști, rămîne de dovedit continuitatea între această lume a tenebrelor și a terorilor ancestrale și universul senin și transfigurat al Mioriței'' [33]. Bineînțeles că atare observații sînt cele care îl împing pe M. Eliade la dezvoltarea tezelor sale despre ,,cosmosul liturgic'' și ,,creștinismul cosmic'' [34], ducînd în cele din urmă la acea ,,afinitate secretă între destinul păstorului și cel al poporului român'' [35] și culminînd, în exegeza lui M. Eliade, cu teoria despre ,,teroarea istoriei'' [36] pentru a explica... drama creștină a destinului românesc, gînduri care nu sînt nici ele lipsite de propriile lor cusururi, explicabile prin optica deformantă a specialistului în istoria religiilor !...

Îngăduindu-ne aceste considerații cu mult mai aproape de adevăr și de deplina luciditate în aprecierea contribuției lui C. Brăiloiu la explicarea *Mioriței* (care apare astăzi depășită prin unilateralitatea ei), nu trebuie trecut cu vederea că și A. Fochi, la vremea sa, îl critica în concluziile lucrării sale din 1964 pe D. Caracostea, între altele tocmai pentru că ar fi limitat problemele genezei *Mioriței* la grija pentru urmărirea și aflarea nucleului generativ al testamentului păstoresc [37]...

După cele cîteva considerații introductive și aspecte preliminare de pînă aici, pentru o bună — și necesară — orientare asupra intențiilor și a căilor spre care urmează să se îndrepte, în continuare, desfășurarea gîndurilor călăuzitoare ce dau impulsul lucrării de față, trebuie mai întîi precizat că nu dorința prezumțioasă de a relua și de a reface marea operă monografică asupra *Mioriței* e ceea ce ne îndeamnă mai departe la drum ! Contribuțiile substanțiale ale lui O. Densusianu și D. Caracostea, începînd din primele decenii ale acestui veac, încununate și depășite *dialectic* de vasta și excelenta sinteză pe care o datorăm privirii și însumării enciclopedice a lui A. Fochi, sînt eșafodajul și treptele corespunzătoare monumentului celui mai reprezentativ ce putea fi înălțat în curs de o bună jumătate de veac (între 1915 și 1964) spre gloria *in excelsis* a *Mioriței*. Nici o altă creație a culturii noastre tradiționale nu se bucură de sîrguința și migala cu care ,,variantele'' *Mioriței* au fost de pretutindeni adunate, ordonate, analizate, comparate și confruntate, pentru ca după atîtea eforturi depuse de culegători și exegeți să dispunem astăzi, mai ales prin contribuția lui A. Fochi, de o amplă sinteză care ne oferă acum un solid temei pentru noi observații menite să nuanțeze și să reconsidere îndeosebi unele aspecte evolutive ale morfotipologiei ; problemele genezei și ale evoluției istorice oferă, și ele, un cîmp încă mai larg și nelimitat, deschis dezbaterii ce nu poate fi nicicînd socotită ca deplin satisfăcătoare.

În continuarea unor preocupări abia schițate în cele două articole publicate în „Revista de etnografie și folclor" pe anii 1975 și 1979 [38], ne propunem ca în lucrarea de față să acordăm mai amănunțit atenția cuvenită unor aspecte deosebit de gingașe și dificile, precum :

— locul și rolul variantei Alecsandri în cadrul evoluției morfotipologice a *Mioriței*, urmărind implicit raporturile evoluției textuale a *Mioriței* de la colind la baladă;

— reluarea dezbaterii asupra genezei și evoluției semantice a acestei, capodopere a creației noastre populare.

Ca și în cazul celor mai de seamă dintre exegezele de pînă acum, scopul final al acestei lucrări este, așadar, acela de a dezghioca într-un chip cît mai firesc și de a lămuri cît mai plauzibil istoria și înțelesul *Mioriței*. Străduința de a căuta o cale proprie către aceasta nu decurge din imboldul unei voite originalități, nici din ambiția de a contesta cu orice preț studiile și contribuțiile eminenților noștri înaintași, ci din convingerea adîncă și îndelung chibzuită că atît problemele pe care le ridică conspectul morfotipologic, cît și cele privind geneza și istoria evoluției *Mioriței*, departe de a fi rezolvate în chip pe deplin satisfăcător, oferă îndreptățit temei pentru alte ipoteze de lucru. După mai bine de o jumătate de veac de la contribuțiile lui O. Densusianu și D. Caracostea, cei aproape 25 de ani acum trecuți și de la publicarea memorabilei monografii a lui A. Fochi constituie un răstimp destul de întins pentru apariția și consolidarea unor gînduri înnoitoare — uneori doar nuanțate, alteori simțitor schimbate — asigurînd, în cele din urmă, deplina coerență a unei viziuni globale, în multe privințe vădit diferite, în sîrguința perpetuă ca prin analiza și sinteza înfăptuite în lumina altor perspective să putem alcătui o nouă încercare de a cuprinde și de a dezlega tainele bătrînei și enigmaticei *Miorițe*.

Pornind astfel la drum, animat de atare intenții și obiective, cutezătoare dar firești, cea dintîi operație ce se impune este aceea de a parcurge cu sporită atenție dosarul atît de vast al culegerii de variante ale *Mioriței* (930 întrunite de A. Fochi — peste 1000 dacă adăugăm și cele ulterior apărute în noi publicații, ca cele pe care le datorăm lui D. Pop [39], V. Medan [40] ș.a.). Într-adevăr, această neobișnuită, unică documentare de teren denotă *summa-summarum* și ne întărește convingerea că principalul document, varianta-model, sub chipul căreia *Miorița* a apărut întîia oară și s-a „fixat" de la început în conștiința publică, e celebra, neîntrecuta variantă descoperită de A. Russo în 1846 la Soveja, „îndreptată" și publicată de Alecsandri de patru ori între anii 1850 și 1866. Dincolo de marea, imensa multiformitate a tuturor atestărilor documentare adunate ulterior de pretutindeni, ea rămîne, vrînd-nevrînd, piesa centrală și privilegiată a întregii acestei uriașe însumări documentare. Oricît am încerca și am dori să ne îndepărtăm de vechi și îndătinate deprinderi și prejudecăți, nu se poate să nu recunoaștem că „textul" Alecsandri e, orice s-ar spune, nava amiral, ba chiar soarele acestui cosmos. Către acest, cel mai înalt pisc, întrezărit de pretutindeni, se îndreaptă pînă și contururile și năzuințele celor mai firave și neîndestulător rotunjite notații. Observînd că măcar unele elemente tematice, ba uneori și anume formulări ale ei, *ca atare*, se află risipite și presărate pînă și în cele mai îndepărtate colțuri ale teritoriului de limbă românească, aceasta dovedește incontestabil că minunata descoperire a lui Russo în Soveja anului 1846, înveșmîntată de slovele, deși oarecum șovăielnic schimbătoare ale lui Alecsandri, reprezintă suprema întruchipare a *Mioriței*. Tot ceea ce pîlpîie slab și vremelnic pînă și în cele mai răzlețe izbucniri spontane sau se înfiripează în tot mai statornice înfățișări de *tipuri* și *subtipuri* în această enormă masă de atestări documentare, atît de minuțios cercetate parțial de D. Caracostea și O. Densusianu, iar în ultima vreme fastidios analizate de A. Fochi, aderă ca tendință către sau derivă, consubstanțial, din cea mai deplină realizare dintre toate celelalte — varianta matcă fixată și cunoscută prin pana lui Alecsandri.

Deosebit de semnificativă apare în această privință ciudata poziție metodologică a lui A. Fochi care, după toată migăloasa însumare de documente adunate de pretutindeni, pornind pe drumul analizei dornic de a evita orice prejudecată, deși își propune să nu considere cunoscuta variantă a lui Alecsandri ca document de bază, călăuzitor în cercetarea sa, consimte și afirmă, totuși, vădit contradictoriu, preeminența acesteia, în aceeași pagină dorind și propunîndu-și să ocolească, dar făcînd, de fapt, din varianta Alecsandri modelul, grila și documentul-etalon al minuțioasei analize spre care purcede : „Noi înlăturăm din discuție varianta lui Alecsandri, folosindu-ne de ea totuși în măsura în care ne dă sugestii utile cu privire la conținutul sau mai ales la forma textului" [41]. Adevărul e că, în ciuda doritei și preconizatei sale detașări de această variantă-princeps, în întreaga analiză care urmează cercetînd — de altfel, ireproșabil — „morfologia tematică a Mioriței", spre a stabili în cele din urmă „tipologia" sa, A. Fochi are mereu în față, pornește de la și se raportează neîncetat, pas cu pas, la varianta Alecsandri, care nu poate fi nicicum ocolită, ca o necesară busolă sau ca cel mai eminent și statornic punct de reper, dreaptă și necesară călăuză, în analiză ca și în atestarea celei mai deplin întrunite, și esențiale, întruchipări a *tuturor* virtualităților acestei capodopere centrale a creației noastre populare.

Pe drept cuvînt D. Caracostea, cel dintîi care a supus textul Alecsandri unei temeinice și obiective exegeze critice, afirmă în deplină cunoștință de cauză : „. . .această variantă este și va rămîne în conștiința națională echivalentă cu însăși Miorița" [42]; „. . . se cuvine să plecăm de la textul lui Alecsandri, pentru că el este acela care a pătruns mai adînc în conștiința obștească" [43].

De altfel, apariția și fixarea în conștiința publică a *Mioriței*, prin mijlocirea și sub chipul variantei Alecsandri, constituie în mod incontestabil o mare răscruce, cu adevărat istorică, în evoluția baladei. Anii 1846—1850 — între întîia certă consemnare în scris a *Mioriței*, de către A. Russo, la Soveja, și întîia publicare a acestui „text", din capul locului negreșit „îndreptat" și „întocmit" de poetul V. Alecsandri — fixează începuturile *istorice* ale celei dintîi, rămasă și cea mai valoroasă și prestigioasă atestare a ei. Cu varianta Alecsandri *Miorița* intră cu adevărat *în istorie*, în propria sa istorie, căci prin această primă culegere și publicare începe însăși *istoria* ei, în înțelesul că *numai* de la această dată cunoaștem, prin incontestabile atestări, ce anume s-a petrecut în evoluția sa. Continua consemnare de noi și noi variante formează, așadar, perioada viețuirii istorice, istoria propriu-zisă a *Mioriței* ; dar variantele treptat adunate din tot cuprinsul țării, *toate* ulterioare anului 1850 și marcînd implicit evoluția vieții sale istorice, păstrează totodată, lăsîndu-ne să întrezărim și să conjecturăm și îndelungata, neîndoielnic multiseculara *pre*istorie a închegării ei și a circulației *în desăvîrșita oralitate* de la primele (și netulburatele) sale probabile începuturi pînă la anul 1850. Căci așa cum, în genere, înfățișarea actuală a unei străvechi localități sau cetăți acoperă și ascunde, păstrînd în sînul subsolului său urme și rămășițe din toate treptele dezvoltării sale, în același fel și textul *Mioriței* — considerată în *toate* diversele ei întruchipări consemnate în ,,variantele'' culese din toată țara — ne oferă mijlocul concret și unic de a cunoaște implicit, pe baze comparative și deductive, întreaga poveste a vechilor sale începuturi, treptele apariției și ale dezvoltării sale *pre*istorice, ca și dovezile efective ale evoluției sale istorice ulterioare anului 1850.

O reluare amănunțită aici, a îndelungatei — veșnic discutabilei — probleme a ,,autenticității'' textului Alecsandri nu ar putea împinge lucrurile, în deplin temei, concret, cu nimic peste cele pe larg arătate în dezbaterea Schwarzfeld — D. Zamfirescu — D. Caracostea — O. Densusianu — I. C. Chițimia — A. Fochi — L. Renzi — G. Vrabie... Opinia pentru care optăm în această privință e, totuși, următoarea :

Comportîndu-se după un procedeu comun în epocă, este absolut cert că Alecsandri nu a lăsat cu totul neschimbată notația inițială a lui A. Russo la Soveja, după cum am arătat mai sus.

Este puțin probabilă (lipsită de orice probă sigură) părerea că în intervențiile și modificările sale, Alecsandri va fi folosit și alte variante (ca cea dedusă din afirmația, atît de romantică, a poetului că încă în 1842 va fi ascultat, într-o noapte, cîntecul baciului Udrea pe Ceahlău....).

Modificările aduse au izvorît, *toate*, sub pana și conform gustului și ,,mentalității'' romantice proprii tinereții poetului.

Deplin atestate filologic, reieșind deslușit din comparația celor patru etape ale publicării textului (15 februarie 1850, în ,,Bucovina'' — ,,Zimbrul'', 1(1850) — volumul din 1852 — ediția definitivă din 1866) sînt numai : *Drăguțule bace* (în volumul din 1852) față de *Măi dragule bace* (,,Bucovina'' și ,,Zimbrul'') și celelalte 19 schimbări, cu adevărat neesențiale, în ediția definitivă, din 1866, pentru care sîntem întru totul de acord cu concluziile lui A. Fochi : ,,Analizînd aceste modificări, putem spune că nici una nu afectează fondul baladei, ci se referă numai la forma ei, și că prin ele poetul a urmărit șlefuirea exterioară a textului'' [44].

Alte probabile modificări sînt și cele magistral sesizate și argumentate (prin critica internă a textului) de D. Caracostea [45], între care cele mai însemnate rămîn, în genere, îndoielile privitoare mai ales la cea de a doua parte a textului. Dintre acestea trebuie reținute îndeosebi următoarele (citîndu-l de-a dreptul pe ctitorul miorițologiei) : ,,Partea care urmează după dorința ciobanului de a fi plîns de oi și pînă la cea referitoare la maica bătrînă [deci 16 versuri (72—87) : *Iar tu de omor/Să nu le* *spui lor — Iar dacă-i zări/Dacă-i întîlni*], a fost introdusă de Alecsandri din motive de tranziție și de gradație măestrită.

Versurile cu privire la maica ciobanului erau singurele care conțineau alegoria morții. Prin urmare, cele două versuri, prin care miorița este oprită să desfășoare în fața mamei înțelesul alegoriei [deci : *Iar la cea măicuță/Să nu spui, drăguță*], sînt o modificare a poetului cult, făcută în scopul de a grada iubirea față de mamă : bătrîna trebuie să fie cruțată mai mult decît oile, ea nu trebuie să știe adevărul.

În ce privește ultimele două versuri *[Păsărele mii/Și stele făclii]*, avem bănuiala că ele au fost modificate, sau adăogate de poet" [46].

Toate cele de mai sus denotă că, într-adevăr, modificările aduse de poet textului sovejan nu sînt esențiale, nu schimbă fondul adînc al textului original, pentru întîia oară scos din adînca și străvechea sa oralitate prin culegerea lui A. Russo (probabil în dimineața zilei de 10 martie 1846), de la lăutarii de certă obîrșie musceleană („*10 Mars*. . . .La matinée est passée à écouter les chants olténechti de l'orchestre du village. Je les ai essayés tous et approfondis. Demain on doit venir me conter plus au long tout ça" — notează, în jurnalul său sovejan, A. Russo [47]). Așa se explică de ce, în deplină concordanță cu observațiile lui A. Fochi, textul Alecsandri seamănă mai puțin cu forma obișnuită a *Mioriței* în Vrancea, apropiindu-se mai mult de forma specifică zonei nordului Munteniei, *Miorița* lui Alecsandri fiind, de fapt, mai curînd musceleană decît vrînceană : „Dacă trecem la analiza materialului din Moldova, ne-am aștepta ca el să urmeze întru totul schema variantei lui Alecsandri, culeasă și ea din aceeași provincie. Lucrurile stau însă cu totul altfel. [. . .] Dacă trecem să cercetăm situația din Muntenia, . . . schema generală trădează o extrem de mare asemănare cu schema lui Alecsandri" [48].

Schimbările discret introduse în acest caz de poetul *Lăcrimioarelor* și *Mărgăritărelelor* sînt, într-adevăr, menite să nuanțeze, mai ales îngroșînd romantic, unele contururi și virtualități genuine ale textului oral. Prin măiestritul amestec al lui Alecsandri se accentuează, mai întîi, strînsa legătură afectivă dintre ciobănașul urgisit de soartă și mult dragile sale oițe (reliefîndu-se, implicit, dragostea și legătura, chiar dincolo de zilele vieții, între păstor și oile și uneltele îndeletnicirii sale), iar mai apoi punînd un deosebit accent, de asemenea bine gradat și întărit, pe marea iubire filială, nu numai a bătrînei maici umblînd în căutarea fiului pierdut, ci mai cu seamă a acestuia, care, cu deosebită, neîntrecută delicatețe și vibrație sufletească se străduie să prevină și să amîne suferința ei, ascunzîndu-i, tăinuindu-i pre cît posibil „soarta" lui, departe și însingurat sub poalele și sub priveghererea celeilalte — și tot atît de grijulie ! — maică ocrotitoare a sa — Maica Natură . . .

Aceasta și explică de ce în primele două publicări ale textului (în „Bucovina" și „Zimbrul") poetul a simțit necesar să menționeze într-o notă (care nu mai apare la cele două imprimări ulterioare ale textului în volum : 1852, 1866) : „Asemine nu mai puțin este de însemnat cu cîtă îngrijire dulce și fiiască ciobănelul se roagă mioriței ca să nu spună mamei lui că el nu s-a însurat cu o mîndră crăiasă, a lumii mireasă, ci cu o fată de crai, pe-o gură de rai ; nici să-i spună că la nunta lui a căzut o stea ș.c.l., cînd inima unei mame nu se înșeală niciodată. Biata mamă ar înțelege că fiul ei a murit"[49].

Nota lui Alecsandri, corelată cu faptul *cert* că *majoritatea* variantelor *Mioriței* ignoră (fiind lipsite de) motivul nunții, aceasta ridică un stăruitor semn de întrebare asupra autenticității acestui motiv (atît de supralicitat de comentatori !), făcîndu-ne să ne întrebăm dacă nu cumva el nu s-a ivit pentru întîia oară *inventat* sub pana romantică a lui Alecsandri ? ! Ciudat e chiar și faptul că pînă și în variantele care posedă acest motiv, locul lui în structura textului e foarte șovăielnic — o seamă de variante se încheie, *totuși*, cu mult mai firesc, cu îngroparea *(nu cu nunta mirifică!)*[50].

Este aici locul potrivit pentru a aduce propria noastră contribuție la analiza menită să releve deosebitele calități artistice — precum și cusururile inerente — ale acestei, celei mai depline întruchipări a cîntecului *Mioriței*.

Ceea ce constituie farmecul inefabil, dar ușor sesizabil, intuitiv, al acestei capodopere a poeziei noastre populare e mai întîi marea sa concentrare poematică. Cele numai 123 de versuri (între care vreo zece repetate) sînt în genere versuri de o mare muzicalitate, obținută prin numeroase paralelisme sonore repetitive : aliterații, asonanțe și rime care fac ca versurile să conțină bogate și prelungi ecouri interne și în succesiune ; pe lîngă cele firești pentru finalul versurilor, apar nenumărate repetări sistematice de consoane, vocale, diftongi sau grupări silabice și subsilabice — uneori răsturnate — în poziții de un strîns și foarte sugestiv paralelism pozițional (în cadrul aceluiași vers sau în subtile ecouri regăsite în două sau mai multe versuri alăturate...), începînd chiar cu primele stihuri :

Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai,...

În același plan sonor, cele 21 diminutive arată un procentaj sensibil crescut, căutat, imprimînd textului — chiar de la titlu — o tonalitate care... nu e străină de preferințele inflexiunilor accentuat dulcege ale mai tuturor textelor ieșite de sub pana lui Alecsandri ! (Nu e deci deloc exclusă intervenția lui și în sporul, desigur artificios, al acestui crescut procent edulcorant : *ciobănei*, *bolnăvioară*, *drăguță*, *drăguțule*, *oiță*, *fluieraș* (x 3), *păltinași*, *păsărele*, *măicuță*, *ciobănel*, *fetișoara*, *mustățioara*, *perișorul*, *ochișorii*, *măicuță*, *drăguță*, *păltinași*, *păsărele!* Suprasaturarea dulce-hipocoristică a textului este evidentă...)

Un aspect deosebit de important, dar care nu a fost pînă acum îndeajuns de bine sesizat (sau nu a fost pus cum se cuvine în adevărata-i lumină !) e și cel al construcției arhitectonice neobișnuite, al structurii sale deosebit de subtile. Majoritatea comentariilor s-au mărginit să constate (mai mult ca o ciudățenie oarecum *anti*epică*!*), natura liriconarativă a textului Alecsandri : narațiunea, epicul propriu-zis se rezumă și se oprește de fapt la partea inițială a textului. Să citām în această privință, selectiv, mențiunile destul de obstinate ale lui A. Fochi : „...Cercetînd conținutul variantei MOLD.27 [=textul Alecsandri, considerat a fi fost cules din Soveja], nu este greu pentru nimeni să observe că mersul acțiunii din baladă nu urmează linia ascendentă clasică, linie care presupune o pregătire a acțiunii, o culminare dramatică a ei și un deznodămînt inerent conflictului [...] Pornind de la varianta lui Alecsandri, constatăm că cuprinsul baladei se împarte în două din punctul de vedere al epicului. În partea întîi acțiunea se desfășoară în real [...]. Centrul de interes al acestei părți fiind discuția dintre cioban și oaie, era normal ca acest moment să dea tonul general al întregii părți. Pasajul se încheie cu o formulă de imperativ, care este deja, în germene, simptomul devierii ulterioare a acțiunii : *dă-ți*, *cheamă-ți*. Din acest moment acțiunea nu mai este reală, ci ipotetică, adică nesigură dar posibilă [...] partea a doua este mult mai interesantă, mai bogată și mai expresivă. Dinamismul aparent al părții întîi derivă din înțelesul activ al verbelor, nu dintr-o tratare a acțiunii pe mai multe planuri, care să-i dea rapiditate, viață. În schimb, partea a doua este dinamică tocmai prin ceea ce lipsește părții întîi. Dar în compoziția însăși a baladei se poate observa o disproporție, o lipsă de simetrie. În timp ce ca întindere partea întîi cuprinde numai 46 de versuri, partea a doua cuprinde restul de 76, deci raportul poate fi exprimat relativ ca o treime la două treimi. Această disproporție în compoziție reiese mai clar și datorită faptului că la versul 88, deci cam la jumătatea celei de-a doua părți, se reia modul ipotetic în introducerea *episodului maicii bătrîne*. Disproporția aceasta accentuează sensul de neterminat al baladei. Deci, din acest punct de vedere, balada evoluează neunitar în ceea ce privește epicul"[51]...

Nu trebuie uitat că Alecsandri însuși, de la început, a considerat că textul *Mioriței* cules de Russo părea a fi fragmentar ! Chiar de la prima publicare a acestui text în ,,Bucovina", el își afirmă astfel această convingere : ,,Eu nu cred să fie întreagă, dar cît este măcar, ea plătește în ochii mei un poem neprețuit și de care noi Românii ne putem făli cu toată dreptatea"[52].

De asemenea, nu trebuie uitat că la prima apariție a *Mioriței* în volum, în broșura din 1852, textul se încheie, foarte semnificativ, cu două rînduri de puncte de suspensie, ceea ce iarăși dovedește opinia statornică a poetului că textul era doar un fragment lipsit de încheiere. Impresia și părerea despre fragmentarismul și lipsa de încheiere corespunzătoare a *Mioriței* se perpetuează și dincolo de voința poetului, chiar dacă în ediția definitivă, din 1866, dispar orice referire sau indiciu în această privință.

Așa se face că în 1895, Aron Densusianu se arăta și el adînc convins de existența unei adevărate epopei pastorale naționale, cînd ,,consideră varianta lui Alecsandri drept un simplu și neînsemnat început dintr-o amplă și valoroasă epopee ciobănească a românilor, de unde și titlul articolului *(Epopeea noastră păstorească)*"[53].

Răsunătoare e, după aceea, fulminanta intervenție combativă, hotărît antialecsandrină, a lui D. Zamfirescu, în discursul său de recepție la Academie, din 1909 : ,,Miorița lui Alecsandri, ca născocire populară, este o imposibilitate. Iată un flăcău voinic, trăind pe corhane cu turma sa, căruia oița bîrsană îi spune că are să-l omoare baciul Ungurean și cu cel Vrîncean și care, în loc să pună mîna pe bîtă și să se apere pune mîinile pe piept și face poezii ! Contemplativitatea și forța, forța mai cu seamă, care alcătuiesc caracterul specific al eroului baladelor, nu îngăduiesc o asemenea purtare"[54].

Cu toată înfierbîntarea sa, poziția critică a lui D. Zamfirescu derivă, vădit, dintr-un temei rațional pe deplin îndreptățit. Structura obișnuită, clasică, a eposului eroic cere cu necesitate ca energia dramatică a deznodămîntului oricărei alcătuiri epice să se consume sub semnul opoziției puternice, al încleștării fățișe, supreme, al luptei și al biruinței (ori al căderii, tragice, în luptă)!

Numai că tocmai aici e unul dintre cele mai ascunse secrete ale deosebitei frumuseți a *Mioriței* lui Alecsandri. Cu prilejul cercetării privind *Modelul funcțional al eposului eroic românesc* am schițat, în 1971, explicația „tehnică", structurală, a acestui secret: „Interpretarea Mioriței, spre pildă, prin confruntarea cu modelul eposului eroic poate aduce argumente, de natură structurală, funcțională, spre a înțelege și aprecia frumusețea non-narativității acestei capodopere (lirico-narative). Cum se înfățișează Miorița, privită prin prisma modelului eposului eroic? După „situația inițială" (perindarea turmelor), funcția mediatoare (m_2) „comunică" ciobanului amenințarea acțiunii dușmănoase incipiente (a_1 catalectic). Tot ce urmează este o fundamentală așteptare frustrată. Lipsește secvența confruntării. „Contraacțiunea" (a_2) se îndreaptă precipitat spre o pseudoremediere, cuprinsă în „testamentul" ciobanului. Totul se desfășoară mai curînd sub semnul aluziei și al non-acțiunii, decît al acțiunii funcțional saturate. Împlinirea mesajului eroic, în varianta fabricată de V. Bumbac, nu oferă o Mioriță mai măreață, ci una alterată. Adevărata frumusețe a Mioriței rezultă tocmai din mesajul eroic frustrat, ba chiar negat, Miorița situîndu-se la antipodul modelului eroic, tinzînd spre o altă categorie de model" [55].

Principiul „așteptării frustrate" e una dintre modalitățile obișnuite spre a obține farmecul frumosului estetic, negînd și opacizînd, oarecum voit, ceea ce constituie, în toate formele și în toate privințele, succesiunea așteptării *firești*. Zădărnicind și împiedicînd așteptarea firească, se creează de fapt efectul atît de binefăcător al retardației metodice, căutate și sistematic dobîndite, cunoscut sub termenul de *suspans*. Pe lîngă expresia verbală deosebit de „frumos" articulată, ca plasticitate a imaginii poetice ca atare, impresia artistică deosebită pe care o creează finalul *Mioriței* se datorește, negreșit, și specificului structurii epice negate, aducînd aici efectul atît de subtil al acelui final sublim, împresurat în haloul unui nesfîrșit dar sugestiv suspans, care a atras din capul locului atenția prin inefabila sa frumusețe...

Faptul e destul de limpede simțit și bine exprimat încă în aceste observații, din 1874, ale lui J. Cratiunesco: „On peut regretter que le hasard nous ait ravi la fin de la ballade; toute fois cette perte est peut-être compensée par l'avantage de nous laisser sous une si douce et triste impression" [56].

După cum, merită îndeosebi relevată părerea, atît de lucid exprimată, încă în 1857, de traducătorul în limba germană al *Mioriței* lui Alecsandri, W. de Kotzebue: „Vasil Alecsandri hält dieses Gedicht für ein Fragment und hat sich alle erdenkliche Mühe gegeben, weitere Bruchstücke oder das Ende zu finden — aber vergebens. Meinem Gefühl nach glaube ich, dass er sich irrt: das Bild steht abgerundet da un könnte durch ein weiteres Abspinnen des Gegenstandes nur verlieren" [57].

De altfel, și N. Iorga aprecia că frumusețea *Mioriței* nu constă în povestire, ,,ci în elementul liric, sentimental al plîngerii ciobanului tînăr ce va muri și în chemarea întregii naturi spre a-i întovărăși dulce sfîrșitul''[58].

Toate observațiile de mai sus concură spre a conchide că marele poet ,,național și popular'' care a fost Alecsandri, procedînd la remanierea notației de teren a *Mioriței* sovejene, și muscelene, a lui A. Russo, s-a lăsat călăuzit de un remarcabil instinct poetic. Îndoiala lui inițială asupra fragmentarismului *Mioriței* nu l-a determinat să schimbe finalul cîntecului, lăsîndu-l să perpetueze sub farmecul acelei măiestrite așteptări frustrate, a suspansului care constituie o însemnată parte din însuși secretul frumuseții neobișnuite a *Mioriței* (accentuate, defapt, prin încheierea textului nu prin motivul îngropării ca atare, ci prin motivul nunta mortului) ! Amestecul său pentru ,,îndreptarea'' textului *Mioriței* s-a limitat la schimbări totuși *ne*esențiale, procedînd, în acst caz, cu totul moderat în comparație cu ,,îndreptările'' care au transformat substanțial, stricînd adînc : *Iovan Iorgovan* (devenit Erculean !), *Miu haiducul* (devenit Ștefăniță vodă) ori *Radu Calomfirescu*, *Constantin Brîncoveanul*, spre a nu mai vorbi de invențiile integrale în cazul altor texte : *Dragoș* (singura invenție mărturisită), *Năluca*, *Șoimul și floarea fragului*, *Stejarul și cornul*, *Călătorul*, *Mîndra din Muncel*, *Românii de pe malurile Dunării*, *Român Grue Grozovanul*, *Serb-sărac*, *Corbac*, *Movila lui Burcel*, *Ștefan vodă și șoimul*, *Cînticele lui Ștefan cel Mare*, *Cînticul lui Mihai Viteazul*, *Visul lui Tudor Vladimirescu*...

De aceea, neîntemeiate, lipsite de acoperire rămîn aceste mărturisiri globale privitoare la maniera sa de lucru asupra textelor colecției sale : ,,J'ai respecté le sujet, le style, la forme et même plusieurs rimes incorrectes, qui font partie de leur caractère. Loin donc de les avoir arrangées conformément au goût moderne, je les ai conservées comme des bijoux d'or, que j'avais trouvés couverts de rouille et applatis [...] Le trésor appartient au peuple, qui seul était capable de produire des merveilles si originales''[59].

În schimb, deplin întemeiate, pline de adevăr sînt cele privitoare la *Miorița* : ,,Mais on peut être persuadé que si la nature bienveillante m'avait doué d'un génie assez puissant pour composer une *Mioritsa*, un *Toma Alimoche*, un *Mihu Copilul* etc., je m'en serais fait l'honneur et j'aurais été assez égoiste pour les publier sous mon nom''[60].

Numai așa se poate explica atît de larga audiență, călduroasa recunoaștere și acceptare — integrală sau fragmentară — a *Mioriței* lui Alecsandri în mai toate zonele folclorice ale țării. (Vom urmări mai departe, și mai concret, aceasta.)

De altfel, o adevărată probă contrarie ne stă la îndemînă în chiar conspectul general al ,,variantelor'' adunate de pretutindeni în monografia lui A. Fochi. Trei aspecte trebuie remarcate în această privință :

1. Textul Alecsandri se dovedește acceptat în tot cuprinsul țării, uneori preluat ca atare, alteori fragmentar, asimilat și prelucrat spontan în ,,contaminări'' mai mult sau mai puțin explicite cu vechi forme locale.

2. Partea privitoare la felul cum oile trebuie să afle moartea ciobanului — schimbare introdusă de Alecsandri spre a nuanța vestea dusă

maicii bătrîne —, subtilitate arhitectonică proprie măiestriei artei poetului cult dar neadecvată, improprie spontaneității creației orale, lipsește din mai toate textele de tip Alecsandri culese din procesul oralității ; această respingere aproape generalizată e foarte simptomatică pentru distincția *ipso facto* între forma poetică alambicată, romantic nuanțată, și modalitatea proprie simplității firești a textului oral.

3. Ciudățenia narativității defective, a așteptării frustrate și a suspansului final, de asemenea un aspect de o mare subtilitate depășind simțul comun, care manifestă, obișnuit, nevoia unei încheieri saturate, deslușite a acțiunii epice, face ca o serie de variante (între care și cea culeasă de G. Dem. Teodorescu !) să continue și să încheie povestea neisprăvită a ciobanului, nu numai invidiat și pîndit, dar chiar și ucis în cele din urmă de ortacii săi [61]. (Tipică e în această privință varianta profund schimbată și deteriorată de V. Bumbac...)

Dar cea mai importantă observație legată de lipsa uciderii înfăptuite a ciobănașului, în finalul atît de original al baladei, este îndoiala ce se poate ridica (dar care a scăpat tuturor cercetătorilor *Mioriței*), dacă nu cumva chiar acest neobișnuit suspans epic nu își are obîrșia, și explicația, în alte rațiuni derivînd din natura cu totul neobișnuită a „conflictului" propriu acestui străvechi cîntec narativ ?!

Nu cumva *Miorița* nu a fost niciodată povestea unui înverșunat omor ca atare ?! Nu cumva despre un alt fel de ucidere era vorba în *Miorița* dintru începuturi ?!

E locul bine venit pentru o primă formulare schițînd și avansînd, *in nuce*, esența tezei, și a concluziei, spre care tinde întreaga dezvoltare care urmează :

Cercetarea amănunțită a conspectului variantelor *Mioriței*, urmărind marea și necontenita diferențiere a acestora în cadrul răspîndirii lor geografice, e dovada peremptorie că balada *Mioriței*, în forma și în stadiul în care a ajuns a fi pentru întîia oară consemnată — istoric — prin varianta Russo—Alecsandri din anii 1846—1850, este, de fapt, fructul și rezultatul suprem al unei îndelungate evoluții. Străvechea poveste cîntată în colindul acelui pretins conflict ucigaș între păstori, izvorînd în forme simple apărute în părțile de sus ale Transilvaniei, capătă necontenit, prin propria-i evoluție narativă spontană, alte contururi, schimbate, pe măsură ce se apropie de partea de jos a Transilvaniei. În această ipostază, treptat și firesc evoluată față de străvechile forme simple din nord, substanța epică a vechiului nucleu narativ din colindele Ardealului era gata pregătită spre a face, o dată cu trecerea ciscarpatină, saltul schimbării definitive, al transformării adînci a vechiului rost și înțeles al colindului transilvan în ipostaza baladei propriu-zise din zona ciscarpatică. (Aceasta corespunde, de fapt, procesului *de*sacralizării treptate a textului *Mioriței*, asemănător cu atîtea alte situații din evoluția documentelor etnografice și folclorice.) Evoluția colindului, transformarea sa deplină și definitivă în balada ciobanilor tovarăși de drum perfizi, lacomi și invidioși, gata să-și ucidă ortacul pentru a-i lua turma, s-a produs mai întîi pe căile transhumanței păstorești în părțile de sus ale Munteniei și Olteniei, iar nu în Moldova (negreșit în Vrancea !), după cum s-a afirmat. În acest îndelungat proces, varianta Russo—Alecsandri e cea dîntîi și cea mai deplină cristalizare a versiunii moldomuntene, a baladei propriu-zise.

Cele enunţate aici deosebesc în mare măsură opinia noastră de poziţiile pe care s-au situat odinioară D. Caracostea, O. Densusianu şi A. Fochi. E tocmai ceea ce, de fapt, rămîne de demonstrat!

NOTE

[1] Cf., spre pildă, M. Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980, p. 227 : „Într-adevăr, balada *[Mioriţa]* reprezintă, pentru cultura românească, în acelaşi timp o problemă de folclor şi de istorie a spiritualităţii populare şi un capitol central din istoria ideilor".

[2] Cf. J. Michelet, *Légendes démocratiques du Nord*, Paris, 1854, p. 342.

[3] L. Spitzer, *L'archétype de la ballade Mioriţa et sa valeur poétique*, în *Romanische Literaturstudien 1936–1956*, Tübingen, p. 848.

[4] L. Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*, Firenze, L. S. Olschki editore, 1969, p. 97.

[5] R. Ortiz, *Lezioni di letterature neolatine. Breve storia della letteratura rumena*, Padova, 1936, p. 7.

[6] M. Sadoveanu, *Cîntec bătrînesc*, în „Carpaţii", Sibiu, 12 (1944), nr. 4, p. 91.

[7] D. Caracostea, *Poezia tradiţională română*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, I, p. 194.

[8] Al. I. Amzulescu, *Observaţii istorico-filologice despre Mioriţa lui Alecsandri*, în volumul *Cîntecul nostru bătrînesc*, Bucureşti, Minerva, 1986, p. 42–85. (Varianta *Voinea* din colecţia C. Rădulescu-Codin, deşi arătată a fi fost culeasă din Beleţi — Muscel, e mai curînd de provenienţă extraargeşeană, din nord-estul Munteniei, apropiindu-se mai mult de textele din zona Buzăului decît de *toate* celelalte texte provenind cu certitudine din Argeş şi Muscel — cf. C. Rădulescu-Codin, *Literatură populară*, I, Bucureşti, Minerva, 1986, p. 106.)

[9] A. Fochi, *Mioriţa*. Tipologie, circulaţie, geneză, texte, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964.

[10] Idem, *Mioriţa* (Texte poetice alese). Antologie, prefaţă şi bibliografie de . . ., Bucureşti, Minerva, 1980. (Studiu republicat în volumul A. Fochi, *Valori ale culturii populare româneşti*, I, Bucureşti, Minerva, 1987, p. 1–19.)

[11] *Ibidem*, p. 15.

[12] *Ibidem*, p. 11

[13] *Ibidem*, p. 11–12.

[14] *Ibidem*, p. 19–20.

[15] *Ibidem*.

[16] C. Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)*, Genève, Kundig, 1946.

[17] A. Fochi, *Mioriţa*, 1980, p. 12–13.

[18] M. Eliade, *op. cit.*, p. 234.

[19] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 4.

[20] *Ibidem*.

[21] *Ibidem*, p. 6.

[22] *Ibidem*.

[23] A. Fochi, *Mioriţa*, 1964, p. 211 şi 222.

[24] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 6.

[25] *Ibidem*, p. 7.

[26] *Ibidem*, p. 13.

[27] *Ibidem*.

[28] Trebuie remarcat că, la o cercetare atentă, motivul nunţii apare *numai* în aprox. 1/6 din textele studiate de A. Fochi (în *126* din 670 de texte — total în care nu includem materialele *Nelocalizate* şi cele din cap. *Anexa*. Variante şi fragmente mioritice nestudiate).

[29] Într-adevăr, în 2/3 din variantele care cuprind motivul nunţii (*86* din 126), textele amintesc, în expresia lor verbală, mai mult sau mai puţin întocmai bine cunoscuta formulă din varianta Alecsandri. În 40 de variante, motivul, îndepărtîndu-se de textul Alecsandri, îşi caută o altă reformulare, de altfel uneori de o remarcabilă originalitate şi spontaneitate locală, ca în aceste cazuri : „Spuneţi că m-am cununat :/Luai fată de-mpărat,/Sfîntu soare/Nănaş mare/Şi luna-i/Nănăşiţa/Şi stelele/S' fetele,/Luceferii/'S feciorii,/Fusteii,/Chemătorii" (Fochi,

Miorița, 1964, p. 622) ; sau : „Iei să-i spui așa :/Că m-am logodit/Pe-ăl munte vestit,/Sus pe munte-n jos,/Pe cel deal frumos ;/Bacii căvălași/I-am avut nuntași,/Bacii gîrbovii/Mi-au ținut făclii./Cin m-a cununat?/Lupii cîntăreții,/Urșii preoții,/Cuci ca lăutari,/Mierle trîmbițari” (*ibidem*, p. 726) ; sau : „Ieu iț spui curat/Cî iel s-a-nsurat/Și nevasta lui,/Soria-soarilui ;/Și a lui nuntaș,/Greieri greieraș ;/A lui lăutari,/Lăcustili mari,/Ieli-au tot cîntat/Pin iarbî sărin,/ Pisti iel pășîn (*ibidem*, p. 867).

Textele care cuprind motivul nunții sînt următoarele (cifrele cursive indică variantele ce se îndepărtează de modelul formulei proprii textului Alecsandri) :

TRANSILVANIA (incl. BANAT) : *25, 30, 68, 134* ; 57, 124, 133, 187, 234, 266, 270, 271, 272, 279, 280, 281, 282, 296, 299, 300, 301.

OLTENIA : *333* ; 335, 341, 348, 351, 353, 354, 355, 358, 363.

MUNTENIA : *375, 399* ; 370, 376, 377, 378, 379, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 391, 395, 396, 397, 398, 401, 403, 404, 405.

DOBROGEA : *416* ; 408, 411, 415.

MOLDOVA : *419, 420, 423, 426, 430, 434, 446, 449, 452, 462, 464, 470, 471, 476, 477, 478, 480, 481, 482, 487, 488, 494, 501, 505, 519, 520, 531* ; 421, 422, 424, 425, 428, 432, 433, 439, 440, 441, 467, 472, 473, 479, 483, 493, 497, 500, 503, 504, 507, 508, 516, 518, 523, 524, 532, 533, 535.

FRAGMENTE : *Transilvania* — 576 ; *Oltenia* — 598 ; *Moldova* — *651* ; 629, 649.

EXTERNE : *678, 680, 683, 695* ; 685, 692, 693.

Sau, recapitulînd :

TRANS. (incl. BANAT)	:21 din	330 texte	(4— alte form.	; 17 form. Al.)
OLTENIA	: 10 ,,	36 ,,	(1 ,, ,,	; 9 ,, ,,)
MUNTENIA	: 23 ,,	41 ,,	(2 ,, ,,	; 21 ,, ,,)
DOBROGEA	: 4 ,,	11 ,,	(1 ,, ,,	; 3 ,, ,,)
MOLDOVA	: 56 ,,	120 ,,	(27 ,, ,,	; 29 ,, ,,)
FRAGMENTE :				
Transilvania	: 1 ,,	57 ,,	(— ,, ,,	; 1 ,, ,,)
Oltenia	: 1 ,,	8 ,,	(— ,, ,,	; 1 ,, ,,)
Muntenia	: — ,,	15 ,,	(— ,, ,,	; — ,, ,,)
Dobrogea	: — ,,	1 ,,	(— ,, ,,	; — ,, ,,)
Moldova	: 3 ,,	32 ,,	(1 ,, ,,	: 2 ,, ,,)
EXTERNE	: 7 ,,	19 ,,	(4 ,, ,,	; 3 ,, ,,)
	126	670	40	86

Deci : 670 — 126 = *544* de texte *nu* cuprind motivul nunta mortului ! Sau, pentru a ne referi *numai* la balada moldovalahă, din totalul de 670—387 (Transilvania) = 283, dintre care *126 cuprind*, dar **157 nu cuprind** motivul nunta mortului. În sfîrșit, din cele 126 de texte ce cuprind motivul nunta mortului, *86 cuprind formula Alecsandri*, iar 40 alte formule.

[30] A. Fochi, *Miorița*, 1980, p. 12—13.

[31] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 13.

[32] M. Eliade, *op. cit.*, p. 425.

[33] *Ibidem*, p. 246.

[34] *Ibidem.*

[35] *Ibidem*, p. 249.

[36] *Ibidem.*

[37] A. Fochi, *Miorița*, 1964, p. 533 sqq.

[38] Cf. Al. I. Amzulescu, *Observații istorico-filologice despre Miorița lui Alecsandri* și *Noi observații despre Miorița-colind*, în volumul *Cîntecul nostru bătrînesc*, București, Minerva, 1986, p. 42—96.

[39] D. Pop, *Pe marginea Mioriței*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai”, Series philologica, fasc. 1, Cluj, 1965.

[40] V. Medan, *Cîntece epice*, Cluj-Napoca, 1979.

[41] A. Fochi, *Miorița*, 1964, p. 211.

[42] D. Caracostea, *op. cit.*, I, p. 32.

[43] *Ibidem*, p. 283.

[44] A. Fochi, *Miorița*, 1964, p. 207.

[45] D. Caracostea, *op. cit.*, I, p. 32—62.

[46] *Ibidem*, p. 60.

[47] Cf. Al. I. Amzulescu, *Observații istorico-filologice despre Miorița lui Alecsandri*, în *loc cit.*, 67 sqq.

[48] A. Fochi, *Miorița*, 1964, p. 212 și 215.

[49] *Ibidem*, p. 214.

[50] Vezi variantele : MUNTENIA 406 ; DOBROGEA 415 ; MOLDOVA : 424, 425, 426, 428, 430, 441, 447, 462, 506, 508.

[51] A. Fochi, *Miorița*, 1964, p. 370–371 pass.

[52] *Ibidem*, p. 135.

[53] *Ibidem*, p. 136.

[54] *Ibidem*, p. 46.

[55] Al. I. Amzulescu, *Cîntecul nostru bătrînesc*, p. 308–309.

[56] A. Fochi, *Miorița*, 1964, p. 135.

[57] *Ibidem*, p. 128.

[58] *Ibidem*, p. 142–143.

[59] Cf. I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968, p. 33.

[60] *Ibidem*.

[61] Variantele de acest fel – cel puțin 43 de texte – sînt următoarele : TRANSILVANIA : 294, (302) ; OLTENIA : 336, 342, (344), 345, 346, 347, (353), 365, 366, 601 ; MUNTENIA : 367, 372, 374, 386, 387, 392, 394, 400, 401, 405, 407 ; MOLDOVA : 420, 424, 425, 445, 455, 465, 468, 487, 489, 490, 520, 534, 535, 632 ; NELOCALIZATE : 654, 676 ; EXTERNE : 678, 687, 688, 693.

MIORITZA. CONTROVERSES – RESTITUTIONS

Résumé

L'ancien chant pastoral *Mioritza (La petite brebis)* – chef-d'œuvre de la création folklorique roumaine – est à la fois (et il le sera incessamment) le sujet d'innombrables et d'inépuisables recherches. Plus de mille „variantes" ont été recueillies dans toutes les régions du pays, en commençant par la fameuse „découverte" de A. Russo (pendant son séjour forcé, en 1846, à Sovéja – district de Vrancea). Les contributions essentielles de D. Caracostea, O. Densusianu et C. Brăiloiu à l'étude de ce chant narratif, dans les premières décennies de notre siècle, suivies par la monumentale monographie publiée par A. Fochi, en 1964, constituent les assises „classiques" et indispensables pour la connaissance de tout ce que pouvait être dit jusqu'à présent à propos de Mioritza.

Le temps écoulé depuis 1964 constitue, pourtant, un assez long délai pour réveiller le courage à reprendre et ranimer les discussions à ce propos !

L'article est seulement la partie initiale d'une nouvelle étude réalisée par Al. I. Amzulescu en 1986/1987. L'objet central de ces premières pages est le fameux „texte" publié par V. Alecsandri. Certaines observations, préliminaires, esquissent le point de vue, critique, de l'auteur à propos des anciens travaux de C. Brăiloiu, A. Fochi et M. Eliade...

CIVILIZAŢIA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

(ETAPE ŞI CONCLUZII ALE UNEI CERCETĂRI INTERDISCIPLINARE)

(II)

CORNELIU BUCUR

3.1.5. Etapa cea mai spectaculoasă, prin caracterul surprinzător al concluziilor formulate, esenţiale pentru definirea specificului etnocultural al poporului român, a constituit-o trecerea de la determinarea orizontului cronologic al unor categorii reprezentative ale sistemului instrumental tradiţional, din civilizaţia populară românească, la urmărirea, în profunzimea structurilor ocupaţionale tradiţionale ale românilor, a mutaţiilor succesive produse, la nivelul diferitelor epoci istorice, de emanciparea radicală a inventarului muncii.

Şi la acest nivel al cercetării am fost nevoiţi — date fiind dimensiunile fenomenului — să ne limităm la un eşantion reprezentativ. De data aceasta am ales, din motive lesne de înţeles, problema specializării unor comunităţi româneşti din sudul Transilvaniei, în practicarea oieritului extensiv, prin aşa-numita (impropriu, cum a demonstrat-o şi A. Bauermann [70]), transhumanţă [71].

Ne-am sprijinit în cercetarea noastră pe lucrările ştiinţifice ale istoricilor [72], etnografilor [73] şi geografilor [74] care au formulat, anterior, caracterul arhetipal al păstoritului local, cu iernarea în staule (construcţii pastorale de tradiţie bimilenară, păstrate pînă astăzi în funcţiune, în anumite zone etnografice din ţară), amintit încă de Vergiliu în *Georgice* ca fiind specific dacilor [75], caracterul specializat şi de apariţie mai recentă al transhumanţei la români (unii au datat, chiar, începuturile sale în veacul al XIV-lea, fără, însă, a-i putea lămuri cauzele [76]) şi imposibilitatea funcţionării unui asemenea sistem economic în condiţiile producerii intermitente a marilor migraţii ale popoarelor, în mileniul scurs între secolele III şi XIII, de asemeni, în condiţiile părăsirii Daciei romane de armatele imperiale, ale ruralizării economiei Daciei postromane şi ale inexistenţei — ca de pildă, în sudul Dunării — a unui stat care, prin funcţiile sale interne, să protejeze tranzitul regulat al turmelor de animale din păşunile alpine ale versanţilor nordici ai Carpaţilor Meridionali spre zonele cu climă mediteraneană, iniţial ale Cîmpiei Dunării, mai tîrziu ale Banatului şi Dobrogei, ale stepelor Moldovei, Basarabiei şi ale altor teritorii europene situate în afara fruntariilor ţărilor române [77].

Punctul de plecare în investigarea cauzelor transhumanţei românilor l-a constituit sesizarea caracterului idealist al „teoriei" susţinute de nume-

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 4, p. 357—370, Bucureşti, 1987

roși istorici [78], etnografi[79] și chiar de unii lingviști [80] privind „pricinile naturale" care ar fi provocat această migrație pastorală regulată, trans-silvană, constînd din calitatea superioară a ierbii din sudul Carpaților Meridionali.

Or, din perspectiva concepției materialist-dialectice și istorice, era cît se poate de clar că adevăratele cauze trebuiau căutate înăuntrul economiei societății transilvane: „Cauzalitatea profundă, explicativă, este cea care furnizează cauzele cauzelor, cea care ordonează fenomenele nu numai printr-un lanț al necesității, dar și printr-o mișcare a logicii, cea care determină dezvoltarea sau evoluția și care este internă [81].

Cercetarea izvoarelor epocii medievale și studierea atentă a primelor documente care înregistrează pășunatul turmelor de animale ale satelor românești din sudul Transilvaniei, dincolo de munți, în Țara Românească (întîiul document care atestă acest fenomen datează din 1418, întărind privilegiul lui Mircea cel Mare, acordat — la intervenția diplomatică a sașilor din Cisnădie — românilor din Rășinari, să-și pășuneze turmele, în timp de iernat, în Țara Românească) [82], învederează drept cauză principală a noului sistem pastoral, extensiv, producerea de lînă-marfă pentru industria textilă transilvăneană, în condițiile trecerii de la prelucrarea țesăturilor din lînă, în tehnologia tradițională, prin batere manuală, la prelucrarea lor mecanică, în pive hidraulice, noua tehnologie cerînd, evident, cantități cu drept numite „industriale" de lînă [83].

Aceeași relație cauză-efect, în sensul modificării radicale a sistemului agropastoral, dictată de o invenție mecanică cu consecințe spectaculoase pe planul cantității de materie primă prelucrabilă, s-a petrecut în Anglia secolului al XVIII-lea, la inventarea războiului mecanic de țesut, pășunatul ovinelor din Anglia dezvoltîndu-se, atunci, în condițiile particulare ale insulei, intensiv [84].

Caracterul specific zonal al cauzelor economice ale apariției transhumanței la populația românească a satelor din apropierea marilor centre industriale ale Transilvaniei (Sibiu, Cisnădie și Brașov) face ca acest model pastoral să cunoască, inițial, o răspîndire cu precădere în această parte a provinciei, abia din secolul XVIII ea avînd să fie, tot mai mult, îmbrățișată și de alte zone din țară.

Izvoarele istorice menționează, totodată, faptul că noul model economic, dovedindu-și valoarea mercantilă (era o sursă lesnicioasă de mari venituri), a fost asimilat și de populația satelor de sași și maghiari [85], de patriciatul săsesc al marilor orașe amintite [86] și practicat chiar de curțile feudale ale principilor Transilvaniei [87].

Aceste realități istorice demitizează teoria „caracterului etnic românesc al transhumanței pastorale", atît în Balcani (unde romanicii băștinași au fost constrînși la practicarea unei transhumanțe „descendente" de populație și animale, de migrația slavilor și ocuparea văilor fertile [88]), cît și în nordul Dunării, unde înregistrăm noul sistem mult mai tîrziu practicat de o parte — cea mai înstărită — a locuitorilor satelor românești libere, de pe „pămîntul crăiesc" *(fundus regius)*, avînd la obîrșie cauze de natură exclusiv economică, dovedind — în același timp — capacitatea remarcabilă de adaptare a populației autohtone la toate schimbările intervenite în economia Transilvaniei, de-a lungul timpului.

Fenomenul, care a însemnat spargerea autarhiei economice din zonele în care acest sistem economic a constituit tiparul vieții rurale — dintre toate detaşîndu-se, prin extensiunea şi intensitatea fenomenului, Mărginimea Sibiului şi Mocănimea Braşovului [89] — va conduce la substanţiale deosebiri în civilizaţia şi cultura populară din aceste zone, comparativ cu ale celorlalte zone, rămase, din pricini istorice specifice, prizonierele aceluiaşi autarhism economic, conservînd, implicit, numeroase arhetipuri spirituale şi materiale din epocile antică şi prefeudală, ceea ce recomandă studierea monografic-zonală, cu accent pe relevarea istoriei regionale, a particularităţilor specifice, rezultat nemijlocit al întregii dezvoltări istorico-sociale.

4.0. *Etapa finală* a studiului nostru a constituit-o încercarea definirii profilului antropologic-cultural al poporului român.

Conştienţi de dificultatea efortului faţă de caracterul limitat al cercetării întreprinse, vom încerca să definim trăsăturile şi caracteristicile principale ale civilizaţiei tradiţionale a românilor, să desprindem, din cîmpul cercetării efectuate, acele elemente care configurează specificitatea noastră etnoculturală.

Cadrele referenţiale ale demersului întreprins, în această etapă, sînt cel temporal, al verticalităţii istorice, cel spaţial, al orizontalităţii geografice, şi cel axiologic, al valorilor civilizaţiei tradiţionale.

4.1. Din perspectivă istorică, întîia dimensiune a civilizaţiei populare româneşti o constituie autohtonia şi permanenţa, continuitatea elementului authton din spaţiul carpato-dunărean, de-a lungul unei existenţe multimilenare, exprimată cel mai elocvent prin valorosul tezaur de experienţă, sub raportul cunoaşterii şi al activităţii practice, demonstrate de ansamblul artefactelor care fundamentează civilizaţia sa.

Fondul arheocivilizaţiei, cum a numit A. Varagnac [90] partea cea mai veche, de substrat, a civilizaţiei popoarelor lumii, însumează numeroase arhetipuri instrumentale, configurînd un univers de civilizaţie de mult apus, pe plan european neîntîlnit la popoarele cu un trecut mai recent.

Astfel, ,,coaşta" (rastrumul roman) şi aratrul, secera şi cosorul de vie, dosca cu silexuri şi pietroiul de arman, moara de mînă cu priza directă — prin pîrghie — la piatră şi teascul cu pene şi ciocan manual — în cazul civilizaţiei agrare, crinta, răvarul şi putineiul, stîna, strunga, ţarcul sau staulul — la nivelul civilizaţiei pastorale, tocălia, druga, scîndurica de ţesut brîie sau războiul de ,,ţesut" rogojini, argeaua, şteaza şi dîrsta — din domeniul prelucrării vegetalelor şi textilelor, roata de mînă combinată cu tehnica sulurilor de lut, lustruirea cu piatra pentru impermeabilizarea oalelor, cuptorul semiovoidal şi arderea reducătoare a ceramicii negre, morfologia vaselor de lut din provinciile Daciei neromanizate (Maramureş şi Moldova) şi sistemul decorativ geometric, amintind de olăria neoliticului — din cel al lucrării oalelor de pămînt, cleştele şi ciocanul, nicovala (ilăul) şi foiul manual, scoaba şi dalta, toporul şi securea, fierăstrăul de mînă — din repertoriul uneltelor metalurgiei şi dulgheriei, coşul din nuiele, traista şi ciutura fîntînii, vîrzobii şi patinele din os, luntrea monoxilă, sania şi carul cu roţile neferecate — în domeniul mijloacelor de transport şi comunicaţie sînt doar cîteva dintre exemplele care pot fi invocate în demonstrarea înaltei antichităţi a civilizaţiei românilor, a permanenţelor conservate, timp de milenii, într-o sinteză repetată a etniilor conlocuitoare, într-o succesiune a generaţiilor care au transmis, potrivit codului nescris al tradiţiei, faptele înaintaşilor, deopotrivă cu efortul înnoitor, în pas cu progresul social-istoric, al fiecărei epoci. Numai în cazul unei locuiri neîntrerupte, al unei continuităţi de viaţă şi activitate a comunităţii autohtone, care-şi păstrează modul de viaţă specific şi, o dată cu acesta, o procesualitate a muncii şi instrumentarul aferent proprii, se poate explica o asemenea longevitate de excepţie a artefactelor sale, străbătînd milenii de istorie şi rezistînd, în tot acest timp, concurenţei factorilor novatori ai progresului tehnic.

Coroborat cu forma şi funcţia lor practică, denominaţia acestor mijloace de muncă face, la rîndul său, dovada vechimii considerabile, cîteva dintre ele conservînd numiri din substratul traco-ilir sau getodacic (ştează, dîrstă, argea, bucium), dar cele mai numeroase aparţinînd fondului esenţial al denominaţiei instrumentale provenind din lexicul latin (sapă<sappa ; secere<sicilis ; lingură<lingula ; furca<furca ; fus<fusum ; roată<rota ; piua<pila ; moară<mola ; cuptor<coctorium ş.a.).

Definitorie pentru istoria unei civilizaţii, ,,ca şi pentru cea a indivizilor'' — scria Jacques le Goff [91] — rămîne copilăria acesteia : pentru întreaga istorie a civilizaţiei românilor, latinitatea sa instrumentală fundamentală reprezintă argumentul suprem al originilor şi continuităţii sale de două ori milenară.

În ceea ce priveşte fondul slav, în domeniul nostru, al civilizaţiei tehnice, aplicarea unui etimon slavon unor categorii ale mijloacelor de muncă, preexistente de veacuri în civilizaţia fondului autohton, înaintea venirii slavilor (cazul rîşniţei, cosorului, strungului, pîrpăriţei, crîngului ş.a.), este argumentul unor transferuri lingvistice şi nu al unor împrumuturi instrumentale.

Pătrunderea, peste secole, în contextul istoric al unei difuziuni continentale, a unor tehnici sau instrumentar de sorginte central-europeană (germanică), a termenilor din fondul germanic de cuvinte, reflectă, în mod real de data aceasta, un împrumut obiectual şi nu doar semantic.

4.2. În perspectivă spaţial-geografică, civilizaţia românilor apare ca purtătoarea unei relevante trăsături de universalitate.

Situat la răscrucea marilor drumuri dintre Orient şi Occident, pămîntul României a fost, din cele mai vechi timpuri, platforma unor repetate sinteze culturale între cele două emisfere ale continentului, sub impulsul marilor prefaceri social-politice şi culturale din istoria Europei, a apariţiei marilor puteri politice ale vremii, a împărţirii în arii de influenţă politică, dar şi culturală (pentru antichitatea greco-romană există chiar o celebră ,,linie a lui Jireček'' [92], elaborată prin delimitarea ariilor de difuziune a inscripţiilor în limbile greacă şi latină, din timpul imperiului roman).

Bipolaritatea noastră culturală, demonstrată pentru antichitatea clasică, în mod magistral, pentru întîia oară, de către V. Pârvan [93], a rămas, pînă în feudalismul dezvoltat sau chiar pînă la începutul epocii moderne, un dat esenţial al civilizaţiei noastre istorice, imposibil de ocolit şi căruia nu i s-au oferit, în suficientă măsură, explicaţiile ştiinţifice pe măsura faptelor constatate [94].

Selecţionînd din cîmpul instrumental doar cîteva exemple, realizăm modul în care românii au ştiut, dintotdeauna, să-şi apropie, în egală măsură, atît valorile Orientului, filtrate adeseori prin Balcani, cît şi cele din lumea Occidentului, putînd fi chiar delimitate convenţional două arii tipologice instrumentale „separate" (sau care se întîlnesc) la nivelul Carpaţilor Meridionali, în cea „orientală" încadrîndu-se : moara cu roată orizontală, moara de vînt cu pînze, dicania cu silexuri, teascul cu pene, piua hidraulică cu bătaie pendulatorie ş.a., pe cînd în cea „occidentală" se înscriu, printre multe altele, moara cu roată verticală şi angrenaj de transmisie, moara de vînt cu cupolă turnantă, îmblăciul, teascul cu şurub, piua hidraulică cu ciocane şi cădere verticală etc., interferenţa valorilor ducînd, cu timpul, la o expansiune treptată a tipurilor superioare şi în aria vecină.

Aplicarea sigiliului cultural al Romei antice pe matricea civilizaţiei dacice a constituit girul universalităţii civilizaţiei românilor, veacurile care au urmat împlinind acest destin, deopotrivă prin deschiderea geografică spre orizonturile lumii, cît şi prin caracterul deschis al culturii românilor, prin disponibilitatea permanentă spre dialog cultural universal, prin capacitatea asimilării creatoare a influenţelor străine, fără teama pierderii propriei individualităţi, a stilului particular propriei culturi [95].

4.3. Dimensiunea axiologică a civilizaţiei populare româneşti reprezintă chintesenţa eforturilor multiseculare, întreprinse, de-a lungul întregii sale istorii, în pas cu progresele înregistrate de celelalte etnii învecinate de către poporul român, pe anevoiosul drum al progresului social-istoric, al progresului civilizatoriu.

În efortul nostru de descifrare a specificităţii şi originalităţii civilizaţiei populare tradiţionale, ne vom axa pe analiza structurii ocupaţionale care încifrează totalitatea achiziţiilor cognitive şi instrumentale, acestea fiind tot atîtea trepte parcurse în drumul de la natură spre cultură, de către poporul nostru.

4.3.1. O primă problemă o considerăm a fi cea a profilului ocupaţional dominant, axă centrală a civilizaţiei fiecărui popor.

În jurul acestei chestiuni, teoria lui Roesler [96], pusă în circulaţie la 1871, din considerente politice şi „argumentată" în mod pseudoştiinţific, formula teza predominanţei păstoritului în viaţa poporului român şi chiar a caracterului fundamental pastoral al civilizaţiei sale.

Atraşi de caracterul spectaculos al transhumanţei, chiar şi unii dintre oamenii de ştiinţă români au exagerat, aşa cum am văzut anterior, importanţa păstoritului în istoria poporului nostru.

Studiul întreprins de noi cu privire la dimensiunea şi valorile civilizaţiei tehnice a românilor a evidenţiat, de data aceasta pe o bază ştiinţifică, oferită de materialul concret, istoric, etnografic şi lingvistic, prioritatea şi predominanţa absolută a civilizaţiei agrariene asupra celei pastorale, prima constituind baza edificării unui patrimoniu instrumental de nivel european, inaccesibil popoarelor cu o ascendenţă pastorală asupra componentei agricole.

În evaluarea raporturilor istorice dintre cele două ramuri de bază ale economiei popoarelor europene, a existat, din cele mai vechi timpuri, o viziune dihotomică : în timp ce Xenophon îi numea pe traci „mîncători de mei [97], romanul Columella îi descria pe geți ca fiind ,,băutori de lapte"[98]. Această dublă ipostaziere ocupațională apare redată, în mod explicit, și pe columna traiană din Roma [99].

Izvoarele antice, deopotrivă scrierile istorice (Arrian [100]) și cele literare (Ovidiu, Vergiliu) [101], ne furnizează informații importante despre ambele ocupații principale practicate de daco-geți. Cercetările arheologice confirmă dezvoltarea deosebită, în antichitatea noastră, a culturilor agricole, a specializării băștinașilor în practicarea unor ramuri ale agriculturii (viticultura și pomicultura), dar și a creșterii animalelor și practicării pendulației pastorale între hotarul satului și pășunea alpină (stînile de pe Meleia) [102]. Romanizarea provinciei nu putea decît să impulsioneze dezvoltarea agriculturii, cunoscute fiind obîrșiile agrare ale civilizației romane.

Mileniul migrațiilor nu a însemnat, nici pe departe — așa cum istoriografia universală a dovedit [103] — distrugerea popoarelor cucerite, ci, dimpotrivă, atragerea lor în cadrul economiei tributale [104], constînd din impunerea romanicilor la impozitul în natură (mai tîrziu, sub cumani, numit ,,uium") din produsele muncii lor, agricole, în primul rînd. Pe planul alimentației populare, tradiția afirmă, în cazul popoarelor sedentare, prevalența produselor vegetale în fața celor animaliere. Însuși sistemul pastoral arhetipal, la români, așa cum am văzut, cel caracterizat prin pășunatul turmelor pe ogor și pe pășunile alpine, cu iernarea în hotarul satului, în sistemul stabulației, condiționat — la rîndul său — de o bază furajeră pregătită din vară și care limita numărul de animale la strictul necesar al fiecărei gospodării, în condițiile unei componente demografice cu un indice foarte scăzut, atît în antichitate cît și în feudalism, înclina balanța în favoarea agriculturii, căreia i se subordonează, condiționînd-o, totuși, în privința fertilizării terenurilor de cultură agricolă.

Practica ,,țarcurilor mutătoare" din zonele cu relief înalt, în care culturile agricole în terase urcă pînă la 1200—1300 m altitudine [105] (sau ,,tîrlire" cum se mai numește în Munții Apuseni [106]), demonstrează simbioza celor două componente ale binomului ocupațional principal din civilizația românilor.

În concluzie, se poate admite, asociind — la cele de mai sus — întreg ansamblul instrumental din agricultură (al cărui studiu interdisciplinar a fost doar început [107]), caracterul fundamental agrarian al civilizației tradiționale a românilor, combătînd definitiv falsele teorii despre originile și profilul pastoral dominant al civilizației noastre.

Numai pe acest fond poate fi explicată logic supraviețuirea, timp de două milenii, a unei etnii latinofone înconjurată de marea invazie slavă și fino-ugrică, amenințată de numeroase vicisitudini istorice, supusă, în numeroase locuri, inospitaliere prin sărăcia terenului agricol, la eforturi deosebite pentru supraviețuire, rezistînd oricărei tentații de emigrare în masă, destin exprimat superb prin cuvîntul, păstrat cu sfințenie din latina tîrzie, *custare* (lat. constare), cu sensul de a rămîne, a supraviețui [108].

Sistemul habitațional, axat pe triada așezare—gospodărie—locuință, vine să legitimeze străvechimea civilizației noastre sedentare, statornice în pămîntul strămoșesc, cuvintele păstrate din substrat, cu valoare de simbol, tocmai în acest domeniu (vatră, cătun, bordei, țarină, gard), ca şi cele in fondul latin, mult mai numeroase (pămînt <pavimentum, sat < fossatum, cîmp <campus, casa <casa, poartă <porta, fîntînă < fontana, tindă <tenda, celar <cellarium, cuptor <coctorium, uşă <ustia, fereastră <fenestra etc.), fiind tot atîtea argumente în susţinerea unui adevăr istoric irefutabil.

4.3.2. În completarea profilului ocupaţional, analiza, în dinamica istorică a structurii ocupaţionale, vine să completeze, cu date de cel mai mare interes ştiinţific, încercarea noastră de caracterizare antropologic-culturală, din perspectiva istoriei civilizaţiei, a poporului român.

Raportată la alte etnii, structura ocupaţională tradiţională a românilor se caracterizează, în primul rînd, printr-o deosebită complexitate.

Repetatele prefaceri în planul diviziunii sociale a muncii, marcînd tot atîtea etape istorice de dezvoltare socioeconomică, promovate de răspunsuri mereu superioare la cerinţele sporite ale vieţii, de valorificare superioară a resurselor naturale, ale solului şi subsolului, de evoluţia structurilor sociale şi a relaţiilor în cadrul acestora, de transformările revoluţionare în domeniul mijloacelor de producţie, de formarea pieţelor de schimb zonale, provincial-istorice şi interprovinciale, de multiplicarea şi diviziunea monedei de schimb, au condus, mai întîi, la o diversificare tot mai mare şi o specializare crescîndă a meşteşugurilor pe domenii (în funcţie de materiile prime prelucrate), pe ramuri (în funcţie de tehnologiile specifice) şi pe subramuri (în funcţie de produse).

Acest proces se evidenţiază şi în denominaţia meşteşugurilor: cele dintîi îşi iau numele de la materia prelucrată (lemnărit, pietrărit, fierărit ş.a.), următoarele, de la produsele lucrate (olărit, dogărit, rotărit, lădărit, spătărit, măsărit, şiţărit, boştinărit ş.a.), pentru ca „industriile populare" să îşi ia numele de la instalaţia exploatată (morărit, piuărit, dîrstărit, „jogărit" ş.a.).

Aşa cum am văzut, această specializare culminează, la nivelul civilizaţiei tradiţionale, cu apariţia şi generalizarea, în economia epocii, deopotrivă la oraş şi la sat, a „industriilor populare".

Caracteristică pentru poporul român rămîne şi acoperirea, prin activităţi specializate de prelucrare, a tuturor domeniilor de producţie şi, practic, a tuturor materiilor prime oferite de economia autohtonă, acest fenomen conducînd—raportat la întreg teritoriul ţării şi în funcţie de dispersarea materiilor prime în teritoriu — la specializarea satelor în practicarea celor mai diverse meşteşuguri şi industrii [108].

Acest interesant fenomen economic şi sociocultural din civilizaţia noastră tradiţională se reflectă şi în denominaţia satelor, numeroase astfel de centre specializate luîndu-şi numele de la activitatea practicată: Olari, Rotari, Şindrilari, Mătăsari sau de la instalaţiile existente: Rîu de Mori, Piua Petrii, Dîrste ş.a.).

Circulaţia produselor spre şi dinspre aceste centre a dus la formarea celebrelor (şi mai puţin celebrelor, datorită nestudierii lor) drumuri ale: „oalelor", „spetelor" şi „buţilor", ale „păcurii" şi „sării", ale „lînii" şi „borangicului", ale „crucilor" (sau troiţelor) de morminte, ale „peştelui" şi „vinului" etc., drumuri care brăzdează întreg teritoriul celor trei ţări româneşti, din veacurile trecute, urmînd văile care coboară radial, ca dintr-o cetate a apelor, unind și nicidecum despărțind pe fiii aceluiași popor, în cadrul vieții și a faptului cotidian.

Prin această intensă circulație a produselor de tot felul, naturale sau manufacturale, se asigură, din cele mai vechi timpuri, unitatea vieții economice a românilor, cu mult înaintea desăvîrșirii celei politice, începînd din secolele XIII—XIV, existînd un accentuat complementarism economic între Transilvania și țările românești extracarpatice.

Tradiția situează circulația materiilor prime și a produselor meșteșugărești, de o parte și cealaltă a Carpaților, cu mult înaintea apariției orașelor medievale și a pieței de mărfuri organizate la nivelul tîrgurilor și iarmaroacelor din lăuntrul sau din vecinătatea acestora.

Schimbul produselor între locuitorii de pe cei doi versanți ai Carpaților a constituit o permanență a vieții materiale și sociale străromânești, încă din timpul uniunilor de obști țărănești, în cadrul vestitelor ,,nedei'' de pe plaiurile și din înaltele goluri alpine, cuvîntul intrînd în toponomastica a numeroase zone etnografice din țară.

Pe măsura specializării unor centre urbane și rurale, în anumite direcții ale producției meșteșugărești sau ,,industriale'', nivelul, volumul și intensitatea acestor schimburi crește, numeroase treceri de mărfuri ocolind vămile, tot mai sever controlate de administrația regimurilor străine, care au supus, pe rînd, Transilvania, și apucînd pe căile, numai de popor știute, ale pădurii, supranumite ,,vama cucului''.

Toate aceste realități economice, grefate pe fundamentul civilizației istorice a românilor (ruralizarea vieții economice în perioada marilor migrații ale popoarelor), și lipsa marilor orașe, care s-au erijat, în occidentul Europei, în adevărate centre feudale hegemonice, impunînd teritoriului arondat, politic și economic, ,,legea'' lor în toate privințele (fapt care a dus la apariția dialectelor regionale) [109], au asigurat o indestructibilă și profundă unitate a vieții materiale și spirituale a românilor de pe întreg cuprinsul spațiului carpato-dunărean. Contactele frecvente de natură economică și perfecta unitate a limbii (care a uimit pe toți specialiștii filologi) [110] au consolidat, în conștiința întregului popor, ideea unității etnice și, mai tîrziu, naționale, fapt care legitimează afirmația unuia dintre merituoșii înfăptuitori ai Unirii, de la 1856, Mihail Kogălniceanu : ,,Unirea națiunea au făcut-o !'' [111].

Specializării meșteșugărești i-a urmat, așa cum am arătat mai sus, cea în domeniul industriilor populare, cu un avans justificat, prin particularitățile vieții sale social-politice și economice, pentru Transilvania.

La rîndul lor, industriile populare medievale au determinat, și nu numai în cazul păstoritului, prefaceri radicale în domeniul ocupațiilor de bază, putînd vorbi — din veacurile XIV—XV — de tot mai numeroase ,,ocupații specializate'', între care, alături de transhumanță, se cuvine să mai amintim și mineritul (cel aurifer distingîndu-se, prin antrepriza țăranilor proprietari de exploatări miniere și de șteampuri acționate hidraulic [112], față de exploatările metalifere, proprietăți ale statului, domnului sau concesionate marilor feudali laici ori ecleziastici), ,,pădurăritul'' (prin care înțelegem exploatarea industrială a pădurilor, incluzînd aici și prelucrarea materialului arborescent prin debitări la fierăstraiele hidraulice, transporturile spectaculoase pe jilipuri — uscate sau ,,umede'' — sau pe marile rîuri ale zonelor submontane, Bistriţa fiind printre cele mai renumite din ţară [113]), sau ,,boştinăritul" (ocupaţia auxiliară a satelor de lumînărari, constînd din colectarea, de pe mari spaţii geografice — ajungînd pînă în Balcani — a resurselor fagurilor de ceară ai stupilor de albine, după extragerea mierii, în scopul obţinerii cerii necesare ,,fabricării" lumînărilor) [114].

Demnă de semnalat, ca o caracteristică distinctivă a civilizaţiei românilor, în toate aceste cazuri ale specializării pe domenii de activitate, este păstrarea componentei fundamentale agropastorale a economiei gospodăriilor lor, veniturile realizate din practicarea unei forme de activitate specializată fiind complementare celor realizate din cultura ogorului şi creşterea unui mic număr de animale pe lîngă casă, activităţi în care erau angrenaţi şi alţi membri ai familiei. Ca realitate cultural-istorică este evidenţiată de structura gospodăriilor acestor categorii de ţărani-meşteşugari, ţărani-,,industriaşi" sau ţărani-practicanţi ai unei ocupaţii specializate, numai fierăritul făcînd, în numeroase cazuri întîlnite în cercetările noastre pe teren, excepţie, prin practicarea sa de către diferite elemente alogene. Este o permanenţă păstrată încă din mileniul migraţiilor, cînd toate aceste activităţi nu depăşeau caracterul unei producţii casnicgospodăreşti sau meşteşugăreşti, limitate la nevoile consumului local, într-o autarhie economică a obştilor sau, în cel mai fericit caz, a uniunilor de obşti.

În cadrul structurii ocupaţionale a civilizaţiei tradiţionale a românilor, un loc aparte îl ocupă producţia meşteşugărească cu caracter predominant artistic, identificată astăzi, de cei mai mulţi etnografi [115] şi istorici ai artei populare [116], ca aparţinînd ,,meşteşugurilor artistice", deci artei populare. La o analiză mai atentă a domeniului faptelor de civilizaţie incluse acestei categorii, după criteriul valenţelor artistic-decorative, constatăm că, în afara genurilor specifice artei populare, cum ar fi pictura, sculptura, broderia, arta metalelor, specialiştii sînt dispuşi să omologheze şi alte categorii de produse, inclusiv cele din sfera utilităţilor casnic-gospodăreşti sau chiar a instrumentarului muncii, înzestrate cu atributul decoraţiei artistice. Astfel, bîtele ciobăneşti şi tiparele de caş, pivele de grîu sau fruntarele morilor de mînă sau de apă, jugurile, şeile sau codiriştile de bici, tiocurile pentru cutea de ascuţit coasa sau cornurile pentru praf de puşcă, furcile de tors, fusele sau sucalele, brîglele de la războiul de ţesut şi, adeseori, întreg războiul, stîlpii de casă sau de poartă, stîlpii de morminte, de tradiţie precreştină sau troiţele de cîmp, lingurile, căucele, solniţele ş.a., ca să ne limităm doar la cîteva exemple din acest domeniu, sînt tot atîtea creaţii de utilitate practică din sfera ocupaţiilor, îndeletnicirilor casnice sau ale arhitecturii funcţionale, ce îşi subordonează funcţia estetică şi tehnica realizării decoraţiei funcţiei practice, nesupuse fiind, aşadar, comandamentului exclusiv al ,,artei pentru artă". Valorizarea lor artistică, atît ca formă cît şi ca ornamentică, se datorează unei recunoscute trăsături a spiritualităţii româneşti, mai accentuată decît la multe alte popoare europene, anume cea de împodobire a celor mai diverse bunuri şi creaţii ale sale, inclusiv a uneltelor de muncă. Această particularitate a culturii şi civilizaţiei populare româneşti este relevată, cu rigoare ştiinţifică, de către filozoful culturii noastre populare, Lucian Blaga, care arăta, între altele : ,,Ţăranul român manifestă orientări care dezmint hotărît primatul intereselor economice, acel primat ce n-ar îngădui eflorescențele frumuseții decît ca o anexă sau un epifenomen. Despre țăranca română, îndeosebi, se poate spune că ea se va lipsi de orice, dar nu și de inutilitatea unui adaos de formă și culoare la mediul ei de toate zilele" [117].

Imensele mutații socioeconomice produse, în ultima jumătate de secol, în lumea satului românesc și, desigur, nu numai la noi, au determinat o importantă translație culturală prin intensificarea circulației produselor meșteșugului sătesc, îndeosebi a celui realizat cu o evidentă preocupare decorativă, în mediul urban, care le conferă predominant funcții decorative în locul celor practice, utilitare, sporind asfel interesul producătorilor din cadrul centrelor meșteșugărești tradiționale pentru calitatea artistică deosebită a produselor. Sub presiunea acestor mutații, care modifică și recodifică întreg registrul semantic al artefactelor civilizației și artei populare românești, au luat un avînt deosebit „meșteșugurile artistice", s-au relansat o serie de centre de veche tradiție meșteșugărească — fapt ilustrat, în mod superlativ, de satele de olari (astăzi, „centre de ceramiști populari"), tîrgurile tradiționale ale satelor noastre s-au mutat la orașe, devenind „tîrguri ale creatorilor populari", fapte care revitalizează numeroase sectoare ale culturii și artei populare de cea mai veche tradiție.

5.0. Concluzionînd pe marginea cercetării noastre, credem că se impun, în principal, două idei importante. Cea dintîi dintre ele ar fi aceea a necesității completării imaginii simpliste, formulate adeseori cu privire la civilizația tradițională a românilor (considerată fie eminamente pastorală sau agrară, fie agropastorală), cu importantele realizări, de-a lungul întregii sale istorii, în domeniul creației tehnice populare. Patrimoniul cultural-național însumează valori de interes universal aparținînd civilizației tehnice populare, circumscrise deopotrivă sistemului instrumental mobil, cît și celui monumental [118], numeroase dintre acestea fiind, astăzi, unicate pe plan continental.

Sinteza patrimonială și arhivistic-documentară, constituită în cadrul Muzeului Tehnicii Populare din Sibiu (constînd din 97 de monumente de tehnică populară, care însumează peste 250 de construcții și 40 000 de obiecte de inventar funcțional, la care se adaugă cele peste 60 000 de piese ale arhivei documentare) [119], permite realizarea unei imagini cuprinzătoare a etapelor istorice parcurse de civilizația tehnică a poporului român, a pragurilor progresului tehnic, de-a lungul unei istorii cu o continuitate neîntreruptă, multimilenară, în același spațiu geografic, oferind — prin analogia materialului românesc cu a celui din alte țări — numeroase informații și sugestii care servesc scrierii unei lucrări enciclopedice despre istoria civilizației popoarelor europene și începuturile celei nord-americane, prin procesul de aculturație al întîilor coloniști europeni.

Noua componentă a civilizației tradiționale românești permite o înțelegere mai profundă a transformărilor care au avut loc chiar în organizarea vieții agrare și pastorale a românilor, ajutînd la descifrarea unor probleme istorice care se considerau „enigme" ale istoriei noastre, cum este cazul transhumanței pastorale.

Cercetarea noastră a convins, credem, cu privire la necesitatea axării oricărei investigații pe dezvoltarea social-culturală a popoarelor, pe progresul tehnic, pe dezvoltarea forţelor de producţie, determinantă în evoluţia fiecărui grup social, a fiecărei etnii.

Cea de a doua concluzie se referă la sensurile mai profunde şi mai complexe ale conceptului ,,popular", determinativ esenţial pentru cultura şi civilizaţia istorică, numită convenţional şi ,,tradiţională", a popoarelor lumii.

Consensul, aproape unanim acceptat, limitează ,,popularul" la lumea satului, la transmiterea orală a experienţei de secole sau milenii, la structurile arhaice ale vieţii socioeconomice, toate acestea constituind — evident — trăsături esenţiale ale matricei noastre etnoculturale. Dar, aşa cum s-a demonstrat ştiinţific [120], însuşi termenul de ,,tradiţie" trebuie reconsiderat, în sensul că etimologia cuvîntului latinesc (trado, -ere) admite o pluralitate de sensuri, alături de acela, general cunoscut şi acceptat, de transmitere—predare a ştafetei culturale, alăturîndu-se, într-o dialectică firească a lucrurilor care ţin de viaţă, sensul de trădare—mutaţie culturală, rezultată din eforturile fiecărei generaţii de a înnoi — în spiritul unui tipar cultural, considerat adeseori imuabil —procese culturale sau numai fapte de civilizaţie.

Admiţînd, aşadar, sub presiunea unei demonstraţii convingătoare, o permanentă dinamică istorică a tuturor componentelor care structurează civilizaţia unui popor, trebuie să acceptăm şi permanentele interferenţe culturale între lumea oraşului — imediat după apariţia sa în istorie — şi cea a satului. Numeroase elemente de civilizaţie superioară, apărute la oraş, se răspîndesc, în timpi variabili, şi la sate, aici rămînînd — în structuri economice sau culturale mai conservatoare — pînă în zilele noastre (teză ilustrată elocvent de cazul ,,industriilor medievale"). Pe de altă parte, în dinamica sa istorică, oraşul este condiţionat şi condiţionează, la rîndul său, o serie de procese în lumea satului, a căror explicaţie nu poate fi oferită izolînd cercetarea satului românesc tradiţional de cea a oraşului (teză demonstrată, credem convingător, de istoria transhumanţei).

Pentru toate aceste motive, care rezumă o cauzalitate mult mai complexă, credem că se impune modificarea concepţiei noastre de pînă acum cu privire la sensurile determinativului ,,popular" pe lîngă conceptele fundamentale de cultură şi civilizaţie şi, o dată cu aceasta, acceptarea definitivă, ca obiect al cercetării etnografice şi etnologice, întreaga cultură a poporului, însumînd în egală măsură procese şi valori din lumea satului şi a oraşului, aflate într-o permanentă interferenţă, căutînd a surprinde în ce măsură acestea au un specific etnocultural propriu. De altfel, numai în aceste condiţii putem extinde cercetarea socioetnografică şi la transformările din lumea satului contemporan, cu nimic mai prejos sau mai puţin importante decît cele petrecute în epoci istorice trecute.

Ajunşi la capătul excursului nostru ştiinţific, credem că o ultimă concluzie se impune pe plan conceptual : renunţarea definitivă la tipare şi preconcepţii în cercetarea istoriei culturii şi civilizaţiei poporului nostru, privirea, analizarea şi interpretarea materialelor descoperite fără nici un tribut datorat vechilor teorii formulate de antecesorii noştri şi cultivînd convingerea nestrămutată a fiecărei generaţii de cercetători, din acest domeniu, că sînt chemați, la rîndul lor, pe baza experienței personale de cunoaștere, să realizeze o nouă rescriere a istoriei și a istoriei culturii poporului din care fac parte.

Proiectînd în plan universal rezultatele cercetării noastre de pe pozițiile materialismului dialectic și istoric, să reamintim, în final, un adevăr care trebuie să constituie un permanent imbold la noi eforturi de destrămare a păienjenișului așezat de timp peste realitățile istorice : „Firește, oricărui popor îi este greu să-și imagineze că într-o altă fază istorică ar fi arătat altfel. În special, cînd acest efort nu este susținut de o cunoaștere profundă a trecutului”[121].

NOTE

[70] Arnold Bauermann, *Formen der Fernweidewirtschaft : Transhumance, Almwirtschaft, Nomadismus*, Berlin, 1959, Wiesbaden, 1960.

[71] C. Constantinescu-Mircești, *Păstoritul transhumant și implicațiile lui în Transilvania și Țara Românească în secolele XVIII—XIX*, Ed. Academiei, 1976.

[72] Petre Cancel, *Păstoritul la poporul român*, în „Convorbiri Literare”, LVIII, 9, 1913 ; Ion Moga, *Les Roumains de Transylvanie au Moyen Âge*, Sibiu, 1944.

[73] Romulus Vuia, *Tipuri de păstorit la români* (sec. XIX—începutul sec. XX), Ed. Academiei, 1964 ; Cornel Irimie, *Das Hirtenwesen der Rumänen, Forschungen in der Mărginimea Sibiului bei Hermanstadt (Sibiu)*, München—Südosteuropa, Studien, 7, 1965.

[74] Laurian Someșan, *La transhumance des bergers transylvanins dans les provinces roumains*, în „Révue de Transylvanie”, I, Cluj, 1934.

[75] Vergiliu, *Georgice*, III, 352, după Cornelia Belcin, *Ocupațiile daco-geților în lumina literaturii antice*, în „Revista de etnografie și folclor”, 13, 1968, 1.

[76] Ion Moga, *op. cit.* ; Laurențiu Someșan, *op. cit.*

[77] Ion Donat, *Păstoritul românesc și problemele sale*, în *Studii*, 19, 1966 ; Ion Ghelasse, *Mocanii. Importanța și evoluția lor social-economică în România. Expansiunea lor în Cîmpia Tisei, în Caucaz și Crimeea*, 1944.

[78] Ștefan Meteș, *Păstori ardeleni în principatele române*, Arad, 1925 ; Andrei Veress, *Păstoritul ardelenilor în Moldova și Țara Românească*, București, 1927 ; P. N. Panaitescu, *Însemnătatea economică a mocanilor în istoria Țării Românești*, Cluj, 1936 ; P. P. Panaitescu, *Introducere la istoria culturii românești*, Ed. Științifică, 1969 ; Ștefan Pascu, în *Istoria României*, II, Ed. Academiei, 1962.

[79] Ion Ghelasse, *op. cit.* ; Traian Herseni, *Sociologie des Hirtenwesens in Südosteuropa*, Darmstadt, 1971 ; Traian Vuia, *op. cit.*

[80] Ovid Densusianu, *Păstoritul la popoarele romanice*, București, 1913.

[81] H. Berr, *L'histoire traditionelle et la synthèse historique*, p. 50, după Adam Schaff, *op. cit.*, p. 80.

[82] P. P. Panaitescu, *Mircea cel Bătrîn*, București, 1943, p. 63.

[83] David Prodan, *Supplex Libellus Valachorum*, București, 1967, p. 429—430 ; Corneliu Bucur, *Invarianță și variabilitate în păstoritul tradițional. Despre momentul apariției, cauzele și caracterul transhumanței pastorale a românilor*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, X, Cluj-Napoca, 1978 ; idem, *Zur Problematik der Tranhumanz bei der Rumänen*, în „Forschungen zur Volks- und Landeskunde”, 27, 1984, 1.

[84] E. M. Carus-Wilson, *op. cit.*

[85] Nicolae Iorga, *Studii și documente*, X, *Brașovul și românii*, București, 1905, p. 363.

[86] A. Veress, *op. cit.*, p. 132—133 ; Șt. Meteș, *op. cit.*, p. 20.

[87] *Ibidem.*

[88] Nicolae Iorga, *Istoria românilor din Peninsula Balcanică*, București, 1919 ; Theodor Capidan, *Românii nomazi : studiu din viața românilor din sudul Peninsulei Balcanice*, Cluj, 1926 ; P. P. Panaitescu, *Introducere,...* ; Silviu Dragomir, *Vlahii din nordul Peninsulei Balcanice în evul mediu*, Ed. Academiei, 1959 ; Ion Donat, *op. cit.*

[89] *Țara Bîrsei*, I—II ; *Mărginenii Sibiului...*

[90] André Varagnac, *Arhéocivilisations et genres de vie*, în „Etnologia Europaea”, I, 1967, 2.

[91] Jacques le Goff, *Civilizaţia occidentului medieval*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1970.

[92] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 62.

[93] Vasile Pârvan, *Dacia. Civilizaţiile antice din ţările carpato-danubiene*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1972; idem, *Începuturile vieţii romane la gurile Dunării*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1974.

[94] Răzvan Theodorescu, *Bizanţ, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale româneşti (secolele X—XIV)*, Ed. Academiei, 1974.

[95] C. Noica, *Sentimentul românesc al fiinţei*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1978.

[96] Robert Roesler, *Rumänische Studien. Intersuchungen zur älteren Geschichte Rumäniens*, Leipzig, după Dimitrie Onciul, *Teoria lui Roesler*, în *Scrieri istorice*, I, Bucureşti, 1968.

[97] P. P. Panaitescu, *Introducere la...*, p. 39.

[98] *Ibidem.*

[99] Florea B. Florescu, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, Bukarest — Bonn, 1965.

[100] Cornelia Belcin, *op. cit.*; P. P. Panaitescu, *op. cit.*

[101] *Ibidem.*

[102] Hadrian Daicoviciu, *Dacii*, ed. a doua, Bucureşti, 1972.

[163] P. P. Panaitescu, *op. cit.*

[164] Henri H. Stahl, *Teorii şi ipoteze privind sociologia orînduirii tributale*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980.

[105] Laurenţiu Someşan, *Vechimea şi evoluţia agriculturii româneşti în Transilvania*, Cluj, 1940.

[106] Valer Butură, *op. cit.*

[107] Gheorghe Iordache, *Ocupaţiile tradiţionale pe teritoriul României*, Ed. Scrisul Românesc, I—1985, II—1986.

[108] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 138.

[109] *Ibidem.*

[110] Alexandru Rosetti, *Istoria limbii române*, I, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986.

[111] Alexandru Zub, *Mihail Kogălniceanu istoric*, Iaşi, 1974.

[112] Valer Butură, *Spălarea aurului din aluviuni şi mineritul ţărănesc din Munţii Apuseni*, în *An. Muz. Etnogr. al Transilvaniei pe anii 1905—1907.*

[113] C. Giurăscu, *Istoria pădurii româneşti din cele mai vechi timpuri pînă astăzi*, Ed. Ceres, 1975.

[114] Cornel Irimie, Herbert Hoffmann, *Boştinăritul, o veche îndeletnicire specializată la români*, în *Cibinium 1979—1983.*

[115] Ion Vlăduţiu, *Creatori populari contemporani din România*, Ed. Sport—Turism, 1981.

[116] Stoica Georgeta, Petrescu Paul, Bocşe Maria, *Dicţionar de artă populară*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1985.

[117] Lucian Baga, *Opere*, 9, *Trilogia culturii*, Ed. Minerva, 1985, p. 262.

118. Corneliu Bucur, *Monumentele de tehnică populară, categorie distinctă a patrimoniului cultural-naţional*, în *Cibinium 1979—1983.*

[119] *Muzeul Tehnicii Populare* (ghid), Sibiu, 1986.

[126] Andrei Pleşu, *Ochiul şi lucrurile*, Ed. Meridiane, 1986.

[121] Dionisie Petcu, *Conceptul de etnic*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980, p. 70.

LA CIVILISATION POPULAIRE ROUMAINE

Résumé

Dans l’esprit de l’application du matérialisme dialectique et historique à l’étude des phénomènes de la culture populaire, l’auteur formule l’idée de la nécessité de récrire périodiquement l’histoire de la civilisation des peuples, en fonction des nouvelles perspectives du progrès de la connaissance scientifique.

Pour une telle démarche scientifique, l'auteur part dans la présente étude des découvertes réalisées par la recherche de la civilisation technique populaire roumaine, sujet situé à la frontière de l'histoire, de l'ethnographie et de la philosophie et soumis, pendant presque deux décennies, aux investigations interdisciplinaires.

Après les classifications d'ordre conceptuel et méthodologique, l'auteur divise l'étude en trois étapes distinctes : l'étape de la recherche ethnographique (analytique-descriptive), l'étape de la recherche ethnologique (l'auteur y tente d'établir la causalité historique des phénomènes de la culture ou des faits de civilisation étudiés) et l'étape des conclusions anthropologiques (de l'identification des traits essentiels de la civilisation populaire roumaine afin d'établir le profil ethno-culturel des Roumains).

En guise de conclusion, l'auteur relève la nécessité de reconsidérer le concept de civilisation populaire à partir de l'étude des faits historiques et contemporains vus de la perspective des interférences permanentes des valeurs de la dichotomie ville—village. Il plaide pour un renouvellement périodique de l'histoire et de l'histoire de la culture, dans l'esprit des nouvelles perspectives ouvertes par la science moderne, abolissant le fétichisme des théories et des hypothèses dues à la recherche monodisciplinaire (ethnografique).

DENDROMITOLOGIE ROMÂNEASCĂ – PALTINUL * (I)

ANDREI OIȘTEANU

1. Repere istorico-filologice

Cu cîțiva ani în urmă, am încercat să schițăm o ,,zoosophie", prin cîteva eseuri de zoomitologie românească privită în context universal (1, p. 137–206). Nu ne propunem aici și acum să abordăm, în toată complexitatea ei, problema ,,dendrosophiei" românești. Din perspective și cu mijloace diverse, problema a fost abordată de alți cercetători ai culturii populare, de la folcloristul Sim. Fl. Marian (2), la etnologul Romulus Vulcănescu (3). Demersul nostru este totuși justificat de faptul că folcloriștii și etnologii (cu o singură excepție) care s-au ocupat, mai mult sau mai puțin tangențial, de problema dendrolatriei în spațiul românesc, nu au acordat atenție valențelor mitice și simbolice atribuite paltinului (arțarului) de mentalitatea populară. Aceasta în condițiile în care, după opinia noastră, paltinul a fost considerat ca fiind un *arbore sacru*, cu toate ipostazele și derivatele acestuia. Nu contestăm faptul că mărul, stejarul și bradul dețin prioritatea în cadrul dendromitologiei românești, dar vom încerca să arătăm că, în bună măsură, în această ,,sacră familie" dendrologică a intrat și paltinul, și nu ca o ,,rudă săracă". Excepția pe care o aminteam se referă la Sim. Fl. Marian care, la sfîrșitul sec. XIX și începutul sec. XX, a consemnat o serie de fapte folclorice privitoare la paltin, în monumentala sa lucrare în 12 volume : *Botanica poporană română* (4), rămasă, din păcate, în manuscris.

Să consemnăm, pentru început, cîteva coordonate istorico-filologice. Denumirile românești (arțar, paltin), care desemnează această specie dendrologică din familia *Aceraceae*, provin prin metateză din denumirea sa în limba latină : *Acer Platanoides*. De asemenea, denumirea *jugastru (Acer Campestre)*, 'arțar de cîmp', provine din lat. pop. *jugum*, *-astru*, pentru că din lemnul său ușor, tare și neted se confecționau mai ales juguri, printre alte obiecte de uz casnic și gospodăresc.

Ca mărturie a marii vechimi și răspîndiri a acestei specii arboricole în regiunile carpato-dunărene stă mulțimea de antroponime (Arțăreanu, Paltîn, Păltînea, Păltineanu, Păltinescu etc.) și de toponime (Arțar, Arțaru, Arțari, Arțăreni, Paltin, Paltenul, Păltineni, Păltinoasa, Păltiniș, Păltinașul, Păltinița, Păltineasa, Păltinești, Păltinet, Jugăstreni etc.), care au ca rădăcină termenii în discuție. Se pare că cea mai veche atestare documentară cunoscută a unui astfel de toponim nu coboară mai jos de jumătatea sec. XVI : ,,Păltinet" — an 1563 (7, vol. III B, p. 179), ,,malul Păltinetului" — an 1574 (7, vol. IV B, p. 134), ,,Păltiniș" — an 1576

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 4, p. 371–388, București, 1987

(*ibidem* p. 223), ,,Jugăstreni''—an 1582 (7, vol. V B, p. 77), ,,Păltinișul''—an 1632 (7, vol. XXI A, p. 245) ș.a.m.d. La fel de vechi sînt atestările documentare privind denumirile acestor arbori, așa cum le-am găsit în actele de stabilire a hotarelor unor proprietăți funciare, acte în care paltinul și jugastrul apar ca ,,semne de hotar'' (cîteodată înfierați cu pecetea domnească ,,bour'') : ,,jugastru'' — an 1563 (7, vol. III B, p. 185), ,,la doi paltini... la movilița, la piatră și la buor'' — an 1605 (7, vol. V A, p. 236), ,,... și acolo s-au făcut boor într-un giugastru'' — an 1644 (20, p. 210) ș.a.m.d. Este de remarcat că, în pofida faptului că hrisoavele respective sînt scrise în slavonă, cuvintele *paltin* și *jugastru* sînt notate ca atare, în limba română.

În secolul XVII, cuvîntul *paltin* mai este folosit și în alt tip de texte : în *Biblia de la București*, tipărită în 1688 (,,Și luo Iacov toiag... de nuc și de paltin'', *Facerea* XXX, 37) și în *Istorie cé veche și de multe feluri a marelui învățătoru IRODOT de la cetatea Alicarnasiei...* — manuscris (din 1816), găsit de N. Iorga la mănăstirea Coșula, copie a unei traduceri în românește, datată 1645 (de N. Iorga) sau 1668—1670 (de Liviu Onu). Autorul acestei prime versiuni românești a celebrelor *Istorii* (Eustratie Logofătul ?, Nicolae Milescu ?) a tradus de două ori gr. *platanistos* prin rom. *paltin* : ,,un paltin de aur'' primit în dar de regele Darius *(Istorii* VII, 27) și ,,Xerxis află un paltin frumos și, pentru frumusățile lui, îl dărui cu podoabi de aur și pusă socotitori pe un (zeu — n.n.) pers dintre cei ce le zicea 'fără de moarte' '' (*Istorii* VII, 31 ; cf. 6, p. 345—346). Consemnăm, deocamdată, faptul că, în ambele cazuri, este vorba de arbori sacri sau consacrați.

2. Paltinul cosmic

Am văzut cu alte prilejuri (60 ; 61) care sînt semnificațiile mitico-simbolice și magico-rituale cu care este încărcat *primul copac* (de regulă un paltin), din lemnul căruia Noe își meșterește toaca — instrument magic cu ajutorul căruia reușește să dureze arca, periodic năruită de diavol : ,,Atunci Noe [...] a făcut o toacă de paltin [...] și a început a toca ; și de ce toca, de aceea se strîngeau lemnele de pe unde le risipise Sarsailă..'' (8, p. 130). Printre altele, legenda românească a potopului are, referitor la toacă, un caracter etiologic. Acesta apare în mod explicit atît în cea mai veche atestare documentară a legendei (1647), datorată arhiepiscopului Marcus Bandinus : ,,în memoria acestei bătăi de scîndură a lui Noe, au luat (românii — n.n.) obiceiul de a bate scîndura (toaca — n.n.) înainte de tragerea clopotelor'' (9, p. CLIX), cît și în credințele populare de la sfîrșitul sec. XIX : ,,toacele de pe la biserici sunt mai toate de paltin și bătrînii pretind că de la Noe a rămas zvonu ca să facă toacele de paltin'' (8, p. 130).

Legendele populare referitoare la *Noe construind arca* sînt, în esență, înrudite cu cele referitoare la *Ștefan cel Mare ctitor*. În general, legendele populare care tratează acest din urmă subiect se reduc la următorul scenariu : sfătuit de un sihastru (de regulă Daniil), Ștefan vodă ridică o mănăstire (de regulă Putna), pe locul unui copac (de regulă paltin) în care i s-a înfipt săgeata sau în care se aude ,,toaca din cer'' sau în care se văd arzînd lumini mirifice (vezi 10, p. 469—473). Soiul copacului, din lemnul și pe locul căruia urmează să se ridice lăcașul, nu este unul întîmplător. Astfel, într-o legendă moldovenească, cel care trage cu arcul este chiar „schivnicul", care îi spune voievodului : „Acolo unde am nimerit eu să mergi mîne și să vezi că-i găsi săgeata într-un paltin și în locul acela să faci mănăstire, iar unde va fi paltinul să faci pristolul" (11, p. 711).

La începutul secolului, comentînd legende populare cu scenarii analoage, G. Coșbuc conchidea : „Aceasta e o tradiție rămasă în popor. Ori o fi încercat Ștefan lucru acesta, ori nu, mănăstirea Putna este edificată și ea, potrivit obiceiului păgîno-creștin, pe locul unui alt templu mai vechi, al unui paltin sfînt" (67, p. 207).

Ion Neculce redă o altă legendă (pseudo)istorică despre un alt domnitor moldovean care ridică un alt lăcaș de cult pe locul unui paltin : „Alecsandru-vodă Lăpușneanul, fiind domnu, au făcut mănăstirea Slatina (Moldova — n.n.). Și așé dzicu oamenii că, trăind un săhastru acolo și fiind un *paltin*, *copaciu mare*, unde este acum prestolul în oltariu, vidé acel săhastru spre duminici și spre alte dzile mari multe lumini întru acel paltin [...]. Și mergînd săhastrul la Alecsandru-vodă, s-au îndemnat Alecsandru-vodă de săhastru de au făcut mănăstirea Slatina întru acel loc, unde au fost paltinul" *(O samă de cuvinte*, XV).

Este probabil că, în aceste cazuri, nu avem de a face cu un eveniment istoric folclorizat, ci cu un motiv mitic istoricizat. În principiu, legenda poate fi (și este) atribuită oricărui ctitor și localizată la oricare ctitorie : „Tema cea mai favorită a legendelor mănăstirilor noastre — scria G. Coșbuc — este copacul arătat în vis. Cu puține excepții, toate mănăstirile noastre au fost clădite pe locul unui copac bătrîn pe care i l-a arătat clăditorului o viziune oarecare..." (67, p. 204). Esența acestor legende este elementul arhetipal, invariant : ridicarea unui lăcaș de cult pe locul (sau din lemnul) unui arbore consacrat *(axis et imago mundi)* — în cazul nostru, un paltin. Nu întîmplător, tocmai acest element „păgîn" a fost exclus (păstrîndu-se toate celelalte), dintr-o „versiune pur clericală" a legendei întemeierii Putnei, așa cum a fost consemnată în 1761 de arhimandritul Vartolomei (10, p. 473).

Spuneam că astfel de legende suportă orice ctitor și, la limită, chiar „supremul ctitor", văzut ca un „om mare" (macrantropos), care întemeiază Lumea (o „mănăstire mare") dintr-un „copac mare", ca într-o „poveste a lui Dumnezeu" culeasă în Bucovina, în jurul anului 1900 (11, p. 333), sau ca într-un descîntec bănățean în care *prima materia* este lemnul unui „paltin mare" : „A plecat un om mare, / Cu o săcure mare,/ La un paltin mare,/ Să scoată o așchie mare, / Să facă o biserică mare,/ Cu nouă uși, [...] cu nouă altare" (12, p. 47).

Paralela noastră cu cosmogeneza nu este gratuită. Cuplul de ctitori legendari întruchipează, la scară umană, cele două atribute esențiale ale cosmocratorului : omnisciența (sihastrul) și omnipotența (voievodul). Ctitoria lor (mănăstirea) este o *imago mundi* tipică, un microcosmos care trebuie durat în același mod în care a fost durat macrocosmosul. Într-adevăr, în forme relictuale, vom regăsi în legendele cosmogonice românești principalele motive ale scenariului în discuție, de la motivul aruncării armei, în vederea alegerii „centrului", pînă la motivul „copacului mare", în jurul și din materia căruia se întemeiază Lumea. Iată o astfel de legendă populară, culeasă în Transilvania cu un secol în urmă : „Pînă nu a fost lumea și era numai o apă mare, s-a gîndit Dumnezeu să facă lumea cît mai degrabă. [...] (Demiurgul) și-a aruncat baltagul în apa cea mare și, ce să vezi, din baltag crescu un arbore mare...". Anume în acest loc se produce ,,scufundarea cosmogonică", în vederea aducerii materiei prime, care va fi organizată (cosmicizată) în jurul copacului, iar ,,din frunzele arborelui s-au făcut oamenii" (13, p. 90—91).

În legenda românească nu se specifică soiul arborelui antropocosmogonic, dar în unele variante ucrainiene Cosmosul se întemeiază la poalele unui paltin, din vîrful căruia Dumnezeu plonjase în apele primordiale pentru a aduce ,,nisipul" necesar creației (14 I, p. 59). Nu trebuie, însă, să căutăm prea departe; în forme mascate sau atrofiate, valențele cosmogonice ale paltinului se regăsesc și în textele folclorice românești. Forma creștină (tîrzie) a unor colinde românești nu este în măsură să ,,dizolve" arhaica structură cosmogonică a acestora:

,,Dimineața de Crăciun
Născutu-mi-a un domn tinăr,
Domn tinăr ca Dumnezeu,
Tinerel și frăgețel
Și mi-și face-un scuticel,
Scuticel de bumbăcel,
Fașe dalbă de mătasă,
Legănior de păltior
Vîntul tragănă,
De mi-l leagănă (32)
. . . .
Domnul tare că creștea,
Lucru mare că-mi făcea:
Făcu ceriul și pămîntul.
Făcu ceriu'n două zile,
Și pămîntu'n nouă zile" (15, p. 26).

Tema arhaică a colindei (regenerarea cosmosului uzat) și cea ulterioară, creștină (nașterea lui Isus) s-au suprapus, generînd un insolit motiv hibrid: Isus (re)creează lumea. Paltinul (axa și centrul lumii, lăcaș al zeului demiurg) (75) a devenit (pentru uzul pruncului Isus) un leagăn agățat în paltin și, ulterior (prin pierderea semnificației arborelui ca atare), doar un leagăn din lemn de paltin. De altfel, și în alte tipuri de colinde (cu temă nupțială, de exemplu) regăsim motivul ,,leagăn de paltin" ca unic *loc ferm* în mijlocul haosului acvatic (ape primordiale sau potop):

,,Vine marea cît de mare,
Da de mare, țărmuri n-are,
Dar în undă ce ni-aduce?
Aduce pini
Și cu tulpini:
Pintră pini și pintră brazi,
Legănel
De păltinel" (16, p. 179).

Tot în colindele pentru fată sau fecior în preajma căsătoriei, regăsim *toposul* originar-cosmogonic: un arbore uriaș, crescut în mijlocul mării (mai rar pe țărm) — o imagine arhaică a cărei origine/evoluție a intuit-o corect Octavian Buhociu: ,,Tabloul mitic din aceste texte, al mării cu insula-arbore [...] aparține mitului creării lumii din apă, mit adaptat aici colindatului de naștere a anului, prin întemeierea unei noi familii" (17, p. 91). Arborele cosmic, crescut din mijlocul apelor primordiale — așa cum apare în unele legende cosmogonice — a devenit, în colinde, arborele crescut pe o insulă din mijlocul mării și, ulterior, arborele de pe țărmul (,,prundul", ,,schela") mării. Imaginea mitică inițială și-a pierdut din consistență și semnificație, în favoarea unei imagini mai realiste.

De regulă, speciile acestor arbori cosmici sînt tipice: bradul sau mărul. Uneori, însă, apare un soi de copac insolit, numit *arvun*, *iarvant*, *avron* (18, p. 59, 94, 95), *avrun*, *arhim* (35, p. 24, 35), *arvînt* (19, p. 31, 35), *arvant*, *arvon* (20, p. 448), *arpun*, *arpus* (22, p. 437) *alvron*, *afrun* (49, p. 7—9) etc. Iată cum debutează o colindă culeasă în 1877 :

,,'N schela mării,
'N vadul sării,
Născut-a,
Crescut-a
D-un verde d-arvun,
Verde şi frumos :
Sus frunza-i măruntă
Jos umbra-i rotundă" (18, p. 94).

Că este vorba de un copac cu atribute cosmice, nu încape îndoială ; vezi şi în basme : ,,Deteră de un *arvune* mare, al cărui vîrf se părea că ajunge la cer" ; de acolo începe o altă împărăţie (20, p. 448). Ceea ce e mai puţin sigur este şoiul de copac pe care îl desemnează. În *Dicţionarul limbii române* se spune : ,,*Arvune* — rar, învechit, îl întîlnim numai în poveşti şi în colinde, însemnînd o specie de arbori care nu se poate preciza cu siguranţă... Etimologie necunoscută" (21, p. 280). Trecînd peste unele ipoteze etimologice considerate ulterior ca improbabile, să consemnăm soluţia dată de G. Dem Teodorescu, la sfîrşitul sec. XIX (18, p. 59). Folcloristul muntean susţinea că este vorba de o varietate de arţar (stufos), ,,zis bulgăreşte" (şi în alte limbi slave) *iavor* (= arţar) (58). În 1921, fără să cunoască (sau, cel puţin, fără să citeze) soluţia etimologică dată de folclorist, filologul V. Bogrea a ajuns la aceeaşi concluzie (arvun = paltin), considerînd că forma românească s-a născut prin metateză *(iavor — iavro — iarvo)*, coroborată cu un fenomen de etimologie populară (prin contaminare cu *arvună)* (22, p. 436—438). Cîteva noi argumente confirmă ipoteza susţinută de folcloristul muntean şi de filologul clujean : multitudinea formelor corupte pe care le cunoaşte termenul (indiciu că este vorba de preluarea unui cuvînt străin), zonele sudice, dunărene (Ialomiţa, Dîmboviţa, Ilfov, Teleorman, Dobrogea), unde sînt atestate colindele şi basmul în discuţie, alte ,,bulgărisme" existente în aceste colinde (,, 'N *schela* mării") şi, mai ales, faptul că în unele colinde identice sau similare copacul cosmic este un arţar de cîmp (,,un galben jugastru") (69, p. 53), sau chiar ,,trei păltiori" (16, p. 275 ; 17, p. 96 ; 18, p. 58).

3. Paltinul consacrat

Dar în acest tip de colindă (,,de tînăr", ,,de fecior", ,,de cocon"), importantă nu este doar prima imagine — de început de Lume — ci şi cele care îi urmează. La poalele *copacului cosmic* (jugastru, arvun, paltin), crescut în mijlocul mării, se află două-trei oşti. Oştile ,,moldoveneşti şi craioveneşti, multe-s munteneşti" nu au conducător (,,domn") şi oştenii pleacă să-şi aleagă unul. Ajunşi la ,,casa cea aleasă" (unde se colindă), care ,,are d-un cocon / Bun d-a-l pune domn", oştenii îl cer părinţilor, dar mama se opune : ,,Noi nicicum l-om da, / Că e mititel, / Că e tinerel / Şi cam prosticel". Oştenii promit însă că ,,cei bătrîni" îl vor iniţia. Părinţii se lasă înduplecaţi şi oştenii îl investesc pe noul domnitor, croindu-i un veşmînt cu însemne de consacrare (18, p. 58—59).

Bănuim că nu întîmplător oştenii care-şi caută domn sînt plasaţi, la începutul textului ceremonial, ,,sub umbriţa" celor ,,trei păltiori / 'Nalţi şi gălbiori" sau la umbra altor copaci înrudiţi (arvun, jugastru). Se pune întrebarea dacă paltinul (în general *arborele sacru)* a jucat aievea rolul de copac la rădăcina căruia avea loc ceremonia de iniţiere feciorească şi cea de investire a unui conducător. Sursele istorice şi etnologice ne oferă unele informaţii în privinţa unor atribute similare acordate monumentelor dendromorfe : arbori sau stîlpi ,,de judecată'' (divină, obştească sau profesională), ,,de sacrificii'', ,,suplicatorii'', ,,de legare sau dezlegare a frăţiilor'' (de cruce, de sînge), ,,de spovedanie'' etc. (3, p. 67, 112 ; 71, p. 192—196 ; 74, p. 184—185). ,,La hotarele moşiei săteşti — scrie R. Vulcănescu — sub un pom considerat 'sfînt' (brad, stejar, fag, plop), conform tradiţiei, periodic sau ocazional, se adună roată bătrînii satului, în ziua sorocită judecăţii'' (71, p. 192). Dar în privinţa paltinului, şi anume în privinţa rolurilor pe care bănuim că le juca în vechime (,,de iniţiere'', ,,de investire''), trebuie să facem din nou apel la textele folclorice.

Într-un vechi cîntec bătrînesc *(Trei crai)* — cu şase variante cunoscute, culese în jurul anului 1900 din Banat, Oltenia şi Muntenia (36, p. 125—165) — este descris un adevărat ,,turnir cavaleresc'', o înfruntare în probe voiniceşti între mai mulţi pretendenţi la rangul de ,,domn''. Înfruntarea protagoniştilor şi investirea noului domn are loc aici la umbra unui paltin ,,sfînt'', dar acesta nu mai este arborele primordial, de început de Lume, ci un substitut al acestuia — un *arbore consacrat*, căutat îndelung (cu o grijă rituală parcă) : ,,El a pribegit / Şi el scobora / Pe munte de criş / De Criş, de Măcriş, / Prin verde brădiş, / Mărunt aluniş / Şi ei poposea / La paltin galben, / La fîntînă lină, / Mulţi voinici s-adună'' (34, p. 426).

Arhaicul obicei de a face ,,dreaptă judecată'' la poalele unui arbore sacru este atestat de documente istorice, etnografice sau folclorice, atît în spaţiul românesc (3, p. 67 şi p. 112 ; 71, p. 192—196), cît şi aiurea (33, p. 208). În balada comentată, se pare că rolul de ,,arbore de judecată'' îl joacă paltinul. Caracterul justiţiar atribuit acestuia a fost intuit deja de Sim. Fl. Marian : ,,Paltinul . . ., fiind un arbore binecuvîntat de Dumnezeu, un arbore sfînt, nu suferă nicicînd o nelegiuire în faţa şi sub umbra sa'' (4). Ca argument pentru afirmaţia sa, Marian consemnează o doină bănăţeană în care paltinul nu permite producerea unei nelegiuiri (erotice) la umbra sa, iar dacă aceasta s-ar produce totuşi, paltinul s-ar usca.

De altfel, din chiar textul baladei *Trei crai* se vede că alegerea acestui copac, ca loc de judecată şi de investire a unui nou domn, nu este întîmplătoare. Versul ,,la paltin galben'' nu este cerut de nici o rimă ; dimpotrivă, este chiar disonant în context şi ar fi putut să dispară, dacă menţinerea lui nu ar fi fost reclamată de alte cauze. Pe de altă parte, eroii traversează zone de ,,brădiş'' şi de ,,aluniş'', dar copacul ales este totuşi un paltin. De altfel, regăsim o imagine similară într-o altă variantă a cîntecului eroic în discuţie :

,,Este-un palten galben,
Galben dărămat,
De coajă curăţat ;
Sus mi-este c-o cracă,
Jos masă de piatră (. . .)
La masă că-mi şade :
Trei domni ungureşti,
Trei moldoveneşti'' (35, p. 115).

Imaginea ,,locului'' este aici mai realistă : este vorba de un copac ,,însemnat'', poate trăznit (e dărîmat, descojit, cu o singură creangă). Anume arborii trăzniţi *(arbor fulgurita)* erau consideraţi sacri (3, p. 17), pentru că aceştia erau ,,aleşi'' de însuşi (Dumne)zeu, care i-a indicat (şi purificat), înfigîndu-şi ,,săgeata'' în ei. Tot la ,,paltin trăznit'' este locul de adunare (şi probabil de iniţiere a noilor veniţi, de înfrăţire, de jurămînt, de judecată, de pedeapsă, de investire a conducătorului) a haiducilor : ,,la paltinii trăsniţi, / Unde-s fraţii poposiţi'' (18, p. 638).

Să nu uităm că haiducia este o confrerie de arme arhaică pe teritoriul românesc, cu un cod etic şi comportamental bine stabilit.

În cîntecul eroic în discuţie (tip *Trei crai)*, principala probă pe care trebuie să o depăşească protagoniştii este să aducă, la ,,locul de judecată'', ,,o mînă de frînc, / Un cap de haiduc / Şî sînge de paş, / Cap de arambaş'' — posibil indiciu al arhaicităţii baladei, amintind de perioada cînd astfel de cefalo-trofee dădeau măsura vitejiei unui luptător (25). Dintre pretendenţii la titlu, doar unul reuşeşte să treacă probele de voinicie şi acesta este răsplătit cum se cuvine : ,,Domnia să-i dau, / Sila (= puterea) şi măria / Şi dalba domnia'' (34).

Dar varianta cîntecului eroic în discuţie are un final inedit. La venirea voinicului, cu probele materiale ale reuşitei sale, domnitorul — care urmărise disputa de la poalele paltinului — ,,încremeneşte'' de supărare ; îl încoronează totuşi pe noul domn, anunţă oştenii că i-a sosit ceasul morţii, îşi leapădă armele (semn de renunţare la prerogative, dar şi că nu va opune rezistenţă) şi se lasă omorît de voinici : ,,La paltin galben, / Acolo-l belea'' (34, p. 427).

Motivele scenariului epic sînt limpezi : la poalele unui arbore consacrat este ales, prin probe de vitejie, şi investit noul ,,domn'', simultan cu uciderea celui precedent. Nu avem date istorice şi paleoetnologice care să confirme dacă acest scenariu literar are la bază vreun scenariu ritual arhaic de succesiune. Ne lipsesc astfel de informaţii la români, dar ştim că ritualuri identice au fost practicate din vechime de alte populaţii europene şi de aiurea ; vezi acest subiect pe larg tratat de James George Frazer, în cartea sa *Creanga de aur*. Să mai menţionăm aici doar faptul că relicte ale imaginii în discuţie par să fi supravieţuit şi în alte texte folclorice româneşti. Într-o baladă — *Constantin Brâncovanul* —, voievodul este judecat şi ,,jupuit'' la un paltin (73, p. 219), iar într-un basm bucovinean (ambele culese pe la jumătatea sec. XIX) ,,zîna cea rea'' este judecată şi decapitată de erou la ,,cel mai mare şi mai gros'' jugastru, trupul ei fiind lăsat agăţat de trunchiul copacului (38, p. 36).

4. Paltinul magico-apotropaic

Am văzut deja cîteva dintre atributele simbolice acordate paltinului : arbore sacru, lăcaş al zeului, arbore cosmic *(axis et imago mundi)*, arbore consacrat, arbore de judecată etc. Este în logica mentalităţii tradiţionale ca un copac cu astfel de valenţe să fie încărcat şi cu atribute magico-apotropaice. Într-adevăr, aşa cum vom vedea, simpla prezenţă a paltinului sau a unor componente ale acesuia (lemn, crengi, flori, frunze) este în măsură să alunge duhurile rele. Am făcut deja unele referiri la funcţia magico-apotropaică a paltinului, aşa cum apare aceasta în legendele româneşti ale potopului (60 ; 61) sau în cele referitoare la Sf. Sisoe (62). Bătînd în toaca de paltin, ,,românul" Noe alungă diavolul care-i năruia arca. ,,De atunci e toaca pe faţa pămîntului — susţin credinţele populare — şi dracul fuge de ea, că n-are putere ; de aceea îl mai numesc pe Diavol *Ucigă-l-toaca*" (8, p. 130). În alte legende româneşti, paltinul este blagoslovit de Sf. Sisoe să stea ,,înaintea bisericii" şi, prin sunetul toacei făcute din lemnul său, să adune ,,norodul la biserică" (ms. BAR nr. 473, din 1766). De atunci—spune o legendă populară — ,,paltinul este un *copac binecuvîntat, sfînt şi cinstit*", fără de care ,,nu se poate face în biserică nici o liturghie" (4).

Dar nu numai toaca de paltin are această dublă calitate magică (de a aduna oamenii şi, respectiv, de a anihila/alunga duhurile rele), ci, în principiu, orice instrument făcut din lemn de paltin. Într-o doină bihoreană, cu un fluier de paltin este adunată ,,toată lumea" (,,Şezătoarea", VII, 1902, p. 163). Într-un basm bucovinean (două variante, culese prin 1855), cele ,,trei zîne rele" sînt vrăjite şi devin neputincioase la auzul fluierului eroului, fluier făcut din ,,inima" celui ,,mai mare şi mai gros" jugastru (38, p. 36—39). În unele părţi din Oltenia, este atestată o credinţă şi practică rituală simetrică : ,,Miercuri seara şi Joi dimineaţa din săptămîna patemilor, se fac focuri prin curţi cu lemne de *jugastru* ..." ca să vină ,,Cele trei fecioare sfinte" să se încălzească ; se crede că prezenţa lor este benefică (57, p. 80).

În ajun de Sf. Gheorghe — zi ,,în care se fac toate vrăjile" — ţăranii din unele zone ale ţării culeg ramuri de jugastru şi le pun ,,la casă", ,,la străşini", ,,în bătătură", ,,la oboarele vitelor", ,,la pătule şi coşare", pentru ,,a nu lua alţii sporul vitelor", ,,ca să înlăture orice farmece" (65, p. 360—361), pentru ca ,,să aibă vitele lapte" sau ca ,,să se prindă bucatele" (72, p. 286—287).

De asemenea, se crede că şi *nuiaua de arţar* are putere asupra demonilor. Iată un fragment de ,,descîntec de judecată", cules de la o ,,vrăjitoare" :

,,Eu îl bat parul în lac,
Ca să-mi scoată pe drac,
Îl bat cu nuiele de alun
Să se ducă ca un nebun ...
Îl bat cu nuia de arţar,
Să fugă ca un armăsar" (24, p. 348).

Evocarea în descîntece a nuielei de arţar, alături de nuiaua de alun, este relevantă, cunoscîndu-se valenţele magico-apotropaice de excepţie acordate acesteia din urmă. Dar nuiaua de arţar nu este doar invocată în descîntece, în vederea alungării/chemării duhurilor rele, ci chiar folosită ca atare, ca agent material operant, de către descîntătoare. În lungul inventar, întocmit de A. Gorovei, cuprinzînd ,,diferite lucruri şi obiecte uzuale (la descîntece)", figurează, alături de ,,nuia de alun", şi ,,nuia de arţar, tăiată joi dimineaţa în revărsatul zorilor" (26, p. 83). Într-adevăr, ,,bît[a] de arţar" şi ,,bît[a] de alun" sînt efectiv folosite şi sînt invocate în cadrul vrăjilor ,,de dragoste", de chemare a ,,celui scris (ursit)", în descîntece din Oltenia (66, p. 330 ; 20, p. 428), din Moldova (26, p. 299). Şi tot arţarul este cel care oferă remedii magico-medicale în cazul în care fata/băiatul se îmbolnăvește de ,,dor la inimă" sau, ,,cînd le mănîncă *Striga* inima" (4), ca în această recomandare, scrisă în 1788 într-o *Carte de doftorii* : ,,Pentru *dor de inimă*, flori de arțar să fiarbă cu apă ne-ncepută și să-i dea să bea seara și dimineața" (20, p. 428). De asemenea, în Muntenia, cu decoct de scoarță de ,,giugastru" ,,se scaldă copiii, ori de ce ar fi bolnavi" (23, p. 40).

Iată și alte obiceiuri și credințe populare care ne interesează în mod special : ,,În dziua de Ispas, atît românii din Transilvania cît și cei din Banat (și Moldova, cf. 72, p. 152 — n.n.) îndătinează de a împăna și a înfrumuseța mormintele, bisericile și casele cu diferite verdețuri și flori, cu deosebire însă a pune prin case crăngi și frunze de paltin" (27, p. 336), care, ,,dacă se păstrează peste an", se folosesc ,,în contra trăznetului" : ,,Cînd e vreme grea, fă-ți în casă fum din frunză de paltin, adus în ziua de Ispas, pentru ca să fii ferit de trăsnet" (28).

Atestate și în alte zone ale Europei (33, p. 215—216 și p. 306), astfel de gesturi au un caracter apotropaic. Cînd tună și fulgeră, poporul crede că Sf. Ilie îi trăznește pe draci, oriunde s-ar afla ei ascunși. Deținerea sau arderea crengilor și frunzelor de paltin are menirea de a alunga diavolul din casă și, implicit, de a o apăra de fulgerele mînuite de Sf. Ilie.

5. Paltinul funerar

Arborele cosmic — ale cărui rădăcină, tulpină și coroană susțin (despart, dar și unesc) cele trei paliere cosmice — se identifică cu *arborele funerar*, pentru că *arborele cosmic* este, pentru mentalitatea populară, singura ,,cale de trecere" în lumea de dincolo a sufletului defunctului. Se cunosc ipostazele funerare ale arborilor cosmici ,,tipici" la români : bradul și mărul. Dar în cazul paltinului? Face el excepție de la această noimă a mentalității mitice? Se pare că nu. Paltinul — cu viguroase caractere cosmice — îl regăsim și în ipostaza de *arbore funerar*, bine reprezentat în folclorul mitic românesc. Am văzut cu alt prilej (62, p. 91—95) faptul că paltinul joacă rol de călăuză în lumea de dincolo (caracter psihopomp). Am menționat, de asemenea, obiceiul punerii de crengi de paltin pe morminte și în case (27, p. 336). Nu este întîmplător faptul că acest gest ritual se practică anume de Ispas (Înălțarea Domnului) (59) și de Moșii de Ispas, cînd femeile împart pomeni ,,pentru sufletele morților, [. . .], crezînd că în această zi sufletele morților se înalță la cer" (27, p. 334). Alte credințe și practici rituale, atestate în Moldova și Bucovina, vin să confirme ipoteza noastră privind caracterul funerar al acestui soi de copac : ,,Se crede și se zice că jugul făcut din lemn de jugastru nu e bine nici cînd să se pună pe foc ca să ardă. Cel ce se încumetă și face lucrul acesta, acela nu poate muri. Cînd îi sosește ciasul morții, se chinuiește grozav și pînă ce nu i se pun sub cap sau în așternut surcele din jugul respectiv [. . .] pînă atunci nu-și poate da sufletul . . ." (4).

Cea mai spectaculoasă imagine a *paltinului funerar* o conțin cîntecele rituale de ,,petrecere a mortului", și anume acelea atestate în zona Banatului :

,,Paș (Ioane), Paș
Cind mi-o d-ajungea
La mijloc de cale
La un paltin mare
Cu vîrfuri pe ceri
Cu poale pre mări
Cu umbra-i rotundă
Cu frunza măruntă" (31, vezi și 30).

B. P. Hasdeu a înregistrat o altă variantă de cîntec funerar ,,de petrecut'', din acelaşi judeţ (Caraş-Severin) şi cuprinzînd aceleaşi motive bine cunoscute : ,,mortul să nu ia calea stîngă unde joacă tîlhari, ci dreapta, să poposească la fîntîna de sub paltin, unde Sf. Maria scrie morţii. Doi îngeri scoboară scara şi mortul e suit la Cristos unde e udat cu vin alb şi uită lumea albă'' (65, p. 520).

Evident — în cîntecele funerare supuse atenţiei — centrul de greutate al imaginii este acel ,,paltin mare / Cu vîrfuri pe ceri / Cu poale pre mări''. În jurul lui, atît pe orizontală, cît şi pe verticală, se organizează întreaga lume. Aici se încheie statutul de ,,pribeag'' al călătorului, de fapt lipsa lui de statut (nici viu, nici mort), într-un ,,ţinut al nimănui'' (nici în ,,lumea albă'', nici în cea ,,neagră'') în care, ca într-un labirint, trebuie să găsească (şi să merite) singurul drum corect care duce dintr-o lume într-alta. Aici, la poalele paltinului cu coaroana în cer, ,,Maica Maria'' îndeplineşte ultimele ,,formalităţi birocratice'' : ,,pribeagul'' este radiat din catastiful celor vii şi înscris în catastiful ,,celor duşi''. Tot aici, la paltin, îngerii coboară scara pe care sufletul se urcă la cer (63).

Dacă am întîlnit motivul *paltin cosmic+scara către cer* în bocetele bănăţenilor, în schimb, în diagonala spaţiului carpatic, la huţuli (,,vecinii carpatini imediaţi ai românilor'' — 40, p. 512), în ,,colindele pentru morţi'' ale acestora, întîlnim motivul *paltin cosmic + pasărea-suflet*. Într-un ,,colind de flăcău mort'', de exemplu, şoimul-suflet, în peregrinarea-i postumă, se aşază pe un arţar (52) :

,,Dar acestui arţar nu-i este drag (şoimul-suflet)
Nu-i este drag şi el nu creşte . . .
Bisericuţa l-a îndrăgit
Cum l-a îndrăgit s-a şi deschis'' (41, p. 140).

Este posibil să ne aflăm, în acest caz, în faţa unei alterări de natură creştină a motivului epico-mitic. Probabil că, în forma iniţială, pasărea-suflet îşi făcea cuib în vîrful arţarului, care creştea apoi pînă la cer. (Am văzut mai înainte că paltinul era considerat ca fiind *arbore cosmic* la ucrainieni, jucînd un rol primordial în unele mituri cosmogonice ale acestora.) Sub presiunea doctrinei creştine, paltinul nu-şi mai îndeplineşte menirea ; ,,el nu (mai) creşte'', fiind înlocuit cu biserica, iar menirea mitico-funerară a primului este preluată de aceasta. Biserica poate juca acest rol : şi ea este o *axis mundi* (o *scala dei* chiar) şi, să nu uităm, ea este durată — ca în legendele moldave — pe locul şi din lemnul unui paltin sacru (substituire similară cu cea prezentată mai sus). Un fenomen identic semnalează R. Vulcănescu, într-o comună din jud. Mehedinţi, unde *pasărea-suflet* nu mai este figurată sculptural în vîrful *stîlpului funerar* (simulacru arhaic al *coloanei cerului* la mormînt) ci, o dată cu înlocuirea acestuia, în vîrful crucii ; fenomenul îl face pe etnolog să vorbească despre ,,adaptarea obiceiului funerar străvechi la condiţiile noi de figurare promovate de confesiunea de stat în perioada feudală'' (3, p. 118 ; vezi şi fotografia, p. 121).

Revenind la motivul *paltin care creşte, purtînd sufletul la cer*, din ,,colindele pentru morţi'' atestate la huţuli, să remarcăm faptul că el este sinonim (chiar dacă nu atît de explicit) cu motivul *paltin (copac) care creşte (,,într-o zi ca într-un an'') din trupul defunctului* — motiv din belşug atestat în textele populare românești și de aiurea. În unele variante ardelenești ale baladei *Meșterul Manole*, din trupul (coastele, ochii) femeii zidite cresc ,,două păltinele'' sau ,,doi păltișori'', iar pruncul continuă să trăiască, legănat de vînt, într-un ,,langăn'' de paltin sau într-un leagăn pus ,,în vîrf de păltinaș'' (42, p. 176, 196, 284). Într-o variantă ardeleană a basmului *Doi feți cu stea în frunte*, din trupurile celor doi copii, îngropați de vii, au răsărit doi paltini mirifici, care ,,crescură cum alți paltini nu cresc : în fiecare zi un an, în fiecare noapte alt an, iar în crepetul zorilor, cînd se sting stelele pe cer, trei ani într-o clipită'' (56, p. 70). Într-un basm maghiar, motivul apare ușor alterat : prințesa este îngropată sub un arțar, din care însă crește o ramură nouă ; ulterior, prințesa reînvie (68, I, p. 130). Să consemnăm deocamdată faptul că, în toate cazurile comentate, copacii (paltinii) cresc din trupurile unor eroi îngropați (de vii) care continuă (chiar dacă uneori aparent) să trăiască (soția meșterului Manole) sau chiar revin la viață (feții cu stea în frunte). Același motiv folcloric complex apare într-un basm ardelean — *Mama cea rea* : ,,(Pe fată) o aflară moartă și mult timp o plînseră și o jeliră, ca pe o soră a lor, în urmă-i făcură un coșciug de aur ș-o așezară într-un vîrf de paltin, ca să o legene vîntul și să o vază pămîntenii . . .'', dar ulterior fata învie (44, p. 147). În esența lor, datele epice ale scenariului par a se repeta, dar ele nu sînt încă în măsură să jaloneze și să definească substratul mitic și complexul ceremonial care le-ar fi putut genera.

Informații cantitativ și calitativ superioare ni le oferă o excepțională colindă (*Toader Diaconul*), culeasă în 1884 de la celebrul Petrea Crețul Șolcan, lăutarul Brăilei. ,,Diaconeasa'' practică un tip arhaic de călugărie pustnică, de sihăstrie (,,neagră schimnicie''). Cînd ,,ceasu-i venea / Sfîrșitul să-și dea'', Cosmocratorul îi cheamă pe sfinți și le dă două porunci distincte. Prima, în privința sufletului călugăriței (să fie înălțat la cer), iar a doua referitoare la trupul neînsuflețit al acesteia :

,,Trupul să-i luați
Și să-l așezați
Tot într-un mormînt,
Mai sus de pămînt,
Într-un legănel
Verde, mititel, . . .
Să se odihnească,
Să se pomenească !'' (18, p. 44)

Pentru aceasta urmează să fie găsit copacul în care trebuie agățat ,,leagănul'' ; atît specia de copac, cît și exemplarul care urmează să fie folosit, sînt cu grijă alese : ,,Prin păduri umbla, / Paltin c-alegea, [. . .] 'N leagăn c-o punea'' (18, p. 44).

(Cosmocratorul) ,,Leagăn de privea . . .
Mîna că punea,
Deget atingea,
Peste ea sufla
Și mi-o învia'' (18, p. 45).

Ca și în exemplele precedente, ni se dezvăluie două motive : pe de o parte, *relația defunct—paltin* (fie că paltinul crește din trup, fie că trupul e pus într-un paltin sau leagăn de paltin) și, pe de altă parte, *învierea postumă a defunctului*. Mai mult decît atît, al doilea motiv pare a fi condiționat de primul : pe cît e Cosmocratorul de ,,atotputernic'', el nu poate să o învie pe călugăriță decît după ce aceasta a fost așezată în ,,leagănul'' din paltin. Arhaice și nebănuite semnificații escatologice și ritual-funerare ale acestui copac par a se întrevedea. Cu toate că întreg ritualul este „regizat" pînă în cele mai mici detalii de un zeu cu aparenţă creştină şi îndeplinit întocmai de sfinţi, ritul este departe de a fi de factură creştină. Dimpotrivă, colinda pare că descrie (destul de amănunţit!) etapele unui ritual de înmormîntare sui-generis : „înfăşarea" trupului, stropirea „cu har", expunerea „mai sus de pămînt", într-un „leagăn" în paltin (probabil pe o platformă de scînduri, agăţată sau fixată în crengile copacului) (43).

O imagine sumbră ne întîmpină în balada populară *Constantin Brâncovanul*, culeasă de Vasile Alecsandri : corpul împăiat al eroului este atîrnat într-un paltin.

„Trupu-i de pele jupea,
Pelea cu paie-o împlea,
Prin noroi o tăvălea,
Şi de-un paltin o lega" (73, p. 219).

S-ar putea ca, anume în acest caz, să fie vorba de o imagine strict poetică, dar e posibil şi ca episodul respectiv să aibă alte explicaţii : fie că turcii îi aplică domnitorului creştin o ultimă pedeapsă — o înmormîntare „păgînă", în „răspăr" cu „legea creştinească" de care Brîncoveanu a refuzat să se dezică, fie că avem aici de-a face cu încă o supravieţuire a ritualului de omorîre a domnitorului „la paltin", aşa cum am văzut că se întîmplă lucrurile în cîntecul bătrînesc tip „Trei crai" (34, p. 427). În orice caz, nu pare să fie vorba de o „intervenţie" din partea lui Alecsandri. Acesta, într-o notă de subsol, aminteşte că — potrivit *Cronicii românilor* a lui Gh. Şincai — Brîncoveanu a fost decapitat, iar trupul i-a fost aruncat în mare. Dacă Alecsandri ar fi intervenit în textul baladei populare, este de presupus că el ar fi urmat versiunea cronicii pe care o menţionează.

Nu am insista atît de mult asupra acestui insolit şi, într-un fel, rebarbativ ritual funerar (expunerea la înălţime), dacă nu l-am întîlni (mult mai bine atestat) în variantele transilvănene ale *Mioriţei* — colinde despre care folcloriştii au convenit că reprezintă formele cele mai arhaice ale temei. Cererea testamentară a ciobanului, adresată propriilor săi ucigaşi, sună astfel :

„Pe mine pămînt nu puneţi,
Numa dalbă (sfîntă) gluga mea,
Fluieru după curea" (45, p. 565).

Folcloriştii au inventariat 230 de versiuni ale *Mioriţei* (deci cca 20% din cele aproape 1200 de variante publicate) — în marea lor majoritate transilvănene — în care expunerea la suprafaţă este, în mod explicit sau doar aluziv, reclamată de ciobanul-victimă (46, p. 26). În multe variante — cu predilecţie moldoveneşti — ciobanul cere ca, la înmormîntarea sa, fluierul (buciumul) sau gluga să-i fie atîrnate într-un paltin (45 ; 46) sau crucea să-i fie „de păltinaş" (45, p. 706). Să mai amintim faptul că unica motivaţie a acestor deziderate — în fond mesajul mito-poetic al „testamentului" — este în mod explicit formulată : ciobanul vrea să rămînă „viu". Pentru mentalitatea omului arhaic, testamentul ciobanului exprimă dorinţa şi relevă credinţa acestuia într-o *postexistenţă efectivă*.

Revenind, să trecem în revistă aspectele care decurg din felul în care ciobanul cere să fie înmormîntat : învelirea trupului cu gluga (bondiţa, şuba, guba, suman), expunerea deasupra pămîntului, relaţia defunct —

paltin, supraviețuirea *post-mortem* — aspecte pe care le întîlnim, în totalitate, în colinda *Toader Diaconul* și, parțial, în celelalte texte folclorice comentate. S-a ajuns la concluzia că este vorba de un străvechi rit funerar, practicat probabil de populațiile carpato-dunărene și că ,,datorăm faptul că el a străbătut veacurile pînă la noi numai fenomenalei memorii a . . . *Mioriței*'' (46, p. 19) dar și, să adaugăm noi, a colindei *Toader Diaconul* — în care protagonista este expusă ,,mai sus de pămînt'' într-un ,,leagăn'' în paltin, a basmului *Mama cea rea* — în care sicriul fetei este depus ,,într-un vîrf de paltin'' ș.a.m.d. Ar fi vorba de un rit funerar arhaic, numit de antropologi și paleoetnologi *Erhöhte Bestattung* (48), adică *înmormîntarea la înălțime*, pe platforme de lemn, în copaci ș.a. Așezarea la înălțime a cadavrului se făcea în textile (pănură etc.) sau în piei de animal, uneori în cutii (sicrie) (48, apud 46, p. 31). Este greu de imaginat și, deocamdată, de demonstrat că astfel de rituri funerare (practicate din paleolitic) ar fi putut să supraviețuiască atît de tîrziu în spațiul carpato-dunărean (51), încît să rămînă înmagazinate în ,,memoria'' unor texte folclorice (totuși, acestea din urmă conțin unele evidențe greu de eludat). Karl Meuli a arătat că vechea practică a expunerii cadavrelor la înălțime a fost izgonită treptat de civilizații și religii superioare, aria ei de răspîndire restrîngîndu-se mereu; la grupe mai conservatoare, în special la preoți sau la cei care au murit de moarte violentă, ea a continuat să se mențină totuși mai îndelungat (50, p. 1097—1099, apud 46, p. 33). Să remarcăm faptul că, atît călugărița din colinda *Toader Diaconul*, cît și păstorul din colinda *Miorița* îndeplinesc ,,condițiile'' enunțate de savantul elvețian. Pare să se confirme, încă o dată, veridicitatea unor afirmații (doar aparent retorice), făcute de M. Eliade: ,,. . .de multe ori, credințe și obiceiuri încă vii în anumite regiuni conservatoare din Europa (printre care trebuie întotdeauna numite Balcanii și România) revelează straturi de cultură mai arhaice decît cele reprezentate, de exemplu, de mitologiile 'clasice' greacă și romană. Lucrul acesta este cu deosebire evident pentru tot ceea ce privește obiceiurile și comportamentul magico-religios al vînătorilor și păstorilor. [. . .] Cercetări sistematice în domeniul paleoetnologiei** românești sau balcanice sînt încă de făcut; a fost totuși dovedit că un anumit număr de elemente culturale pre-indo-europene și paleo-indo-europene s-au conservat aici mai bine decît oriunde în Europa. . .'' (70, p. 191).

Dat fiind că practicile ritual-funerare în discuție nu au putut fi atestate arheologic (din motive lesne de înțeles), antropologii au căutat și au găsit mărturii în izvoarele arhaice literare și iconografice, în încercarea de a stabili vechimea, persistența, semnificația și răspîndirea geografică (inclusiv în Europa) a obiceiului (50, p. 1084—1097, apud 46, p. 32—33). Iată un singur exemplu, oferit de Apollonios din Rhodos (sec. III î.e.n.), referitor la rituri funerare practicate de populațiile caucaziene de pe țărmul estic al Mării Negre:

> ,,*Și azi* în Colchida e *o nelegiuire mare*
> Să arzi pe ruguri răposații; nici în pămînt nu se cuvine
> Să-ngropi bărbații și de-asupra să-nalți o piatră funerară.
> În schimb *în crude piei de taur sînt leșurile-nfășurate,*
> *Departe de oraș legate apoi de pomi; . . .*
> *. . .Așa e datina pe-acolo''* (*Argonauticele*, III).

A. De Gubernatis era, pe bună dreptate, convins că astfel de rituri funerare erau practicate de colchidieni ,,cu speranţa că, prin virtuţile arborelui, ei vor reînvia într-o viaţă nouă" (68, II, p. 340). Karl Meuli a pus şi el în evidenţă semnificaţia escatologică a practicilor funerare în discuţie : ,,Înmormîntarea oamenilor în copaci putea reprezenta speranţa că cei decedaţi vor reveni la viaţă, întocmai cum reînvie copacii în fiecare an" (50, p. 1084, apud 46, p. 32).

Felul în care apare, în diferitele variante ale *Mioriţei*, relaţia pom—om în momentul de trecere a acestuia din urmă în ,,lumea fară dor", este în măsură să ne intereseze în cel mai înalt grad. Variantele în care păstorul cere ca gluga (sarica) şi/sau fluierul (buciumul) să-i fie atîrnate într-un copac sînt, în total, 38 : în Moldova (28 variante), în Muntenia (7), în Transilvania (2) în Oltenia (1). Dintre acestea, paltinul figurează în nu mai puţin de 32 de variante (deci 84% din totalul de 38), faţă de fag şi gorun (cîte două variante), brad şi plop (cîte una) (45, p. 274 ; 46, p. 26—27 ; 47, p. 61 ; 49, p. 347). Să remarcăm faptul că, pe cînd în unele dintre exemplele date în acest articol, paltinul apare mai rar decît alţi arbori consideraţi sacri de către români (brad, măr, stejar), în schimb în cazul acesta, statistica este net în favoarea paltinului ; nu am considerat şi variantele în care ciobanul cere să i se pună la cap ,,cruce de păltinaş" (45, p. 706), ,,fluieraş di paltin" (45, p. 816), ,,buciumaş di păltinaş" (45, p. 893) — cu toate că motivele sînt intim înrudite. Am văzut că în seria de variante (majoritatea transilvănene) în care eroul reclamă să nu fie înhumat (ci, probabil, expus în copac), el cere ca gluga şi fluierul să fie puse peste/lîngă el. În schimb, în seria de variante pe care le comentăm acum (majoritatea moldoveneşti), oierul cere să fie îngropat, iar gluga/fluierul să fie atîrnate în copac (paltin). Este posibil ca, sub presiunea dogmei şi mentalităţii creştine, versul de tipul ,,Pe mine pămînt nu puneţi" — care a supravieţuit în mod miraculos în colindele transilvănene — să fi dispărut cu timpul din variantele moldoveneşti, ca fiind de neînţeles sau chiar inacceptabil. Astfel, probabil că locul de ,,înmormîntare", reclamat iniţial de către cioban (deasupra pămîntului, probabil în copac), s-a schimbat ; el cere să fie *îngropat* (poate chiar la poalele copacului, devenit ,,cruce de păltinaş"). Imaginea atîrnării în copac (paltin) a glugii/fluierului (obiecte care iniţial acopereau/însoţeau cadavrul expus al ciobanului) nu intra în contradicţie atît de flagrantă cu noua mentalitate, fapt care i-a permis să supravieţuiască mai mult. O variantă moldovenească pare să prezerve ceea ce S. Freud numea un *act ratat* — o confuzie de termeni inconştientă, dar cu atît mai relevantă ; expunerea în paltin a ciobanului, nemaifiind posibilă, a fost transferată pe seama fluierului acestuia : ,,Fluieraşu ńeu / Sî-l îngroapi (sic !) / În śel păltior" (45, p. 810). În altă variantă, fluierul este înhumat, păstrînd însă esenţa copacului : ,,La cap sî-ńi îngrok'i / Fluieraş di paltin" (45, p. 816).

De fapt, practica de a atîrna în arborele funerar unele obiecte personale ale defunctului (haine, obiecte de podoabă etc.), a supravieţuit pînă în pragul secolului XX, în riturile de înmormîntare ale românilor (55). În unele zone din Transilvania, de exemplu, în vîrful copacului funerar ,,se leagă un chişcheneu (batic) roşu cusut frumos cu fir, în care se anină un clopoţel micuţ şi inelele mortului", iar dacă defunctul a fost cioban, se leagă de copac şi ,,lînă de la oi" sau ,,o floacă de lînă" (39, p. 99—100).

În Bucovina, ,,copacul este îmbrăcat uneori (în cazul cînd tînărul a murit departe, în locuri neaflate) cu veșminte și pus în sicriu, în locul defunctului" (53, p. 378). Rituri funerare similare sînt atestate și în alte zone ale țării (39, p. 355).

Revenind la prezența (frecvența) paltinului în episodul funerar al *Mioriței*, să amintim și o altă imagine, aproape invariantă: ,,Brazi și păltinași / I-am avut nuntași" — o imagine cu semnificații nupțial-funerare cunoscute și, doar în subsidiar, cu valențe poetice. Or, știind că arborele care deține, în principal, astfel de semnificații este bradul *(bradul de nuntă, bradul funerar)*, nu poate fi decît simptomatic faptul că acesta este dublat (pe picior de egalitate) de paltin. Mai mult decît atît, atunci cînd formula ,,invariantă" suportă totuși o modificare, cel schimbat este, de multe ori, bradul și nu paltinul: ,,Fagii, păltinașii / Ei vor fi nuntașii" (45, p. 706). Același *topos* apare la moartea altui erou (Toma Alimoș):

> ,,Fagi și paltini
> Se pleca,
> Fruntea
> De i-o răcorea,
> Mina
> De i-o săruta
> Și cu freamăt îl plîngea" (18, p. 638).

Dubletul brad—paltin nu apare doar la moartea eroilor, ci și la ,,moartea" cosmosului — la regresiunea acestuia în haos. Bradul și paltinul — ca *arbori cosmici, coloane ale cerului* și *stîlpi ai pămîntului* — sînt primii afectați de manifestarea stihiei haotice, fie ea furtună, ca în balada *Meșterul Manole*:

> ,,Suflă, Doamne, un vînt
> Suflă-l pe pămînt,
> Brazii să-i despoaie,
> Paltini să îndoaie,
> Munții să răstoarne ..." (73, p. 199).

fie ea potop, declanșat de ,,bourul negru", ca în colinde:

> ,,Munții înalți se clătinară,
> Văi adînci se tulburară,
> Și devale c-apucară,
> Rupse maluri, rupse dealuri
> Rupse brazi și păltinași" (54, p. 86).

NOTE ȘI BIBLIOGRAFIE

* Fragment din volumul în curs de editare: *COSMOS ȘI HAOS. Mitologie românească în context universal.*

** Dintr-o eroare, în ediția românească apare ,,paleontologiei".

[1] Andrei Oișteanu, *Grădina de dincolo. Zoosophia*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1980.

[2] Vezi cele aproximativ 30 de articole publicate de Sim. Fl. Marian sub titlul *Botanica populară română*, în perioada 1878—1907, în diferite reviste din epocă.

[3] R. Vulcănescu, *Coloana cerului*, București, Ed. Academiei R. S. România, 1972.

[4] Sim. Fl. Marian, *Botanica poporană română*, vol. II, fascicola 12, p. 118—127 (,,Arțarul"); fasc. 13, p. 129—147 (,,Paltinul"), fasc. 13, p. 154—156 (,,Jugastrul"). Lucrarea se păstrează în manuscris, inventariată sub nr. 441—450, la *Fondul memorial-documentar ,,Sim. Fl. Marian"*, din Suceava. Mulțumim și pe această cale muzeografei Brândușa Steiciuc care, cu competență și bunăvoință, ne-a transmis datele pe care i le-am cerut.

[5] C. C. Giurescu, *Istoria pădurii românești, din cele mai vechi timpuri pînă astăzi*, București, Ed. Ceres, 1976.

[6] Herodot, *Istorii*. Ediție îngrijită de Liviu Onu și L. Șapcaliu, București, Ed. Minerva, 1984.

[7] * * * *Documente privind istoria României*, Bucureşti, Ed. Academiei R.P.R.

[8] Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult, după credinţele poporului român*, Bucureşti, 1913.

[9] V. A. Urechia, *Codex Bandinus*, Bucureşti, 1895.

[10] Ov. Papadima, *Literatura populară română, din istoria şi poetica ei*, Bucureşti, Ed. pentru Literatură, 1968.

[11] Elena Niculiţă-Voronca, *Datinele şi credinţele poporului român*, Cernăuţi, 1903.

[12] Cristea Sandu Timoc — *Cîntece bătrîneşti şi doine*, Bucureşti, Ed. pt. Literatură, 1967.

[13] * * * *Legende populare româneşti*, ediţie critică de Tony Brill, Bucureşti, Ed. Minerva, 1981.

[14] Oskar Dähnhardt, *Natursagen. Eine Sammlung Naturdeutender Sagen, Märchen, Fabeln und Legenden*, Band I—IV, Leipzig & Berlin, 1907—1912.

[15] Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal. Datini de Crăciun şi credinţe poporane*, Bucureşti, 1914.

[16] * * * *La luncile Soarelui. Antologie a colindelor laice*, Bucureşti, Ed. pt. Literatură, 1964.

[17] Octavian Buhociu, *Folclorul de iarnă, ziorile şi poezia păstorească*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979.

[18] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, ediţie critică de G. Antofi, Bucureşti, Ed. Minerva, 1982.

[19] Teodor T. Burada, *O călătorie în Dobrogea*, Iaşi, 1880, în *Opere*, vol. IV, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1980.

[20] B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, vol. II, Bucureşti, Ed. Minerva, 1974.

[21] * * * *Dicţionarul limbii române*, tom I, partea I, A—B, Bucureşti, Editura Academiei, 1913.

[22] Vasile Bogrea, *Pagini istorico-filologice*, Cluj, Ed. Dacia, 1971.

[23] Dr. N. Leon, *Istoria naturală medicală a poporului român*, Bucureşti, 1903.

[24] Gr. G. Tocilescu, Chr. N. Ţapu, *Materialuri folcloristice*, vol. III, Bucureşti, Ed. Minerva, 1981.

[25] P.-H. Stahl, *Histoire de la décapitation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

[26] Artur Gorovei, *Literatura populară*. II (prima ediţie : *Descîntecele românilor*, Bucureşti, 1931), Bucureşti, Ed. Minerva, 1985.

[27] Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile la români. Studiu etnografic*, vol. III, Bucureşti, 1901.

[28] * * * *Credinţe deşerte audzite de la poporul român din Boereni*, în „Gazeta Transilvaniei", an LVIII, 1895, nr. 102.

[29] Sim. Fl. Marian, *Naşterea la români*, Bucureşti, 1892.

[30] Aurel Iana, *Înmormîntarea la români. Credinţe şi datini din părţile Oraviţei*, în „Familia", an. XXV, 1889, p. 434—436.

[31] Horea Anca, *Texte folclorice din Greoni (Banat)*, în „Studii de limbă, literatură şi folclor", IV, 1978, p. 305—308.

[32] Aceeaşi imagine „sacralizantă" o regăsim în cîntecele de leagăn în care pruncul, învelit în „faşă dalbă de mătasă", este legănat de vînt într-un „legănel de păltinel" (4) sau într-un „legănuţ de păltănuţ" (29, p. 434).

[33] Hervé Fillipetti & Janine Trotereau, *Symboles et pratiques rituelles dans la maison paysanne traditionnelle*, Paris, Ed. Berger Levrault, 1978.

[34] Gr. G. Tocilescu, *Balade poporane auzite în mănăstirea Hurezului (Vîlcea) de la Oprea Drăgan Lăutarul*, în „Rev. pt. ist., arheologie şi filologie", vol. VII, fasc. II, 1894, p. 417—427.

[35] Nicolae Densuşianu, *Vechi cîntece şi tradiţii populare româneşti*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1975.

[36] Al. I. Amzulescu, *Cîntecul nostru bătrînesc*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1986.

[37] At. M. Marienescu, *Poezii populare din Transilvania*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1971.

[38] Ion G. Sbiera, *Poveşti populare româneşti*, Cernăuţi, 1886.

[39] Sim. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români. Studiu etnografic*, Bucureşti, 1892.

[40] B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrîni*, vol. II, Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică, 1984.

[41] Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi şi la alte popoare. Studiu de folclor comparat*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1983.

[42] Ion Taloş, *Meşterul Manole. Contribuţie la studiul unei teme de folclor european*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1973.

[43] Cuvînt polisemantic, *leagăn* pare a avea aici, ca și în alte texte folclorice similare, sensul de *sicriu* (cf. 12, p. 497, „liagăn = sicriu"). Cu acest sens, cuvîntul *leagăn* este folosit anume în textele care descriu expunerea cadavrului la înălțime : „Sufletul din iel ieșea.../Da' mumă-sa sărmana,/Lua spirtu de-l spirtuia,/Mîndru leagăn îi făcea/Și-n podu cășii îl punea,/ [...] Tot așa că mi-l păstra" (12, p. 203).

[44] Ion Pop Reteganul, *Povești ardelenești. Basme, legende, snoave, tradiții și povestiri*, București, Ed. Minerva, 1986.

[45] Adrian Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte.* București, Ed. Academiei R.P.R., 1964.

[46] Ion Taloș, *Miorița și vechile rituri funerare la români*, I, în *Anuarul de folclor* nr. III—IV, 1983, Univ. Cluj-Napoca, p. 15—35.

[47] Ion Diaconu, *Cîntăreți și povestitori populari*, București, Ed. Minerva, 1980.

[48] Walter Hirschberg, *Wörterbuch der Völkerkunde*, Stuttgart, 1965.

[49] Petru Caraman, *Literatură populară.* Antologie și introducere de I. H. Ciubotaru, în *Caietele Arhivei de Folclor*, vol. III, Iași, 1982.

[50] Karl Meuli, *Gesammelte Schriften* II, Basel/Stuttgart, 1975.

[51] Herodot, vorbind de obiceiurile de înmormîntare ale tracilor (e drept sud-dunăreni), spune că aceștia „țin mortul la vedere timp de trei zile" (obicei care s-a păstrat pînă astăzi), iar „apoi îl înmormîntează arzîndu-l sau, în alt chip, îngropîndu-l în pămînt" (*Istorii*, V, 8).

[52] Relația *flăcău mort — șoim — arțar* pare să fi supraviețuit și în unele colinde românești cu accente funerare (37, p. 533 ; vezi și 49, p. 7—10 și p. 293—296).

[53] I. D. Ștefănescu, *Cu privire la stema Țării Românești*, în „Studii și cercetări numismatice", vol. I, 1957.

[54] * * * *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. V, București, Ed. Minerva, 1970.

[55] Astfel de practici par a fi străvechi, fiind atestate la traco-frigieni. Pe basorelieful unui altar frigian, dedicat marii zeițe Cibele, se deslușește un *pin funerar* în ramurile căruia sînt aninate fluiere, cimbale și o tamburină. Vezi Franz Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris, 1929, p. 53, fig. 3.

[56] Ioan Slavici, *Proză. Povești. Nuvele. Mara*, vol. I, București, Ed. Cartea românească, 1979.

[57] Tudor Pamfile, *Mitologie românească*, vol. I. *Dușmani și prieteni ai omului*, București, 1916.

[58] Echivalența slav. *iavor* cu rom. *paltin* a fost consemnată încă din 1705, într-un *Glosar de plante slavono-român* (cf. M. Gaster, *Chrestomație română*, București, 1891, vol. I, p. 356).

[59] În Ardeal se crede că „cine moare de Ispas, se duce în cer" (65, p. 373).

[60] A. Oișteanu, *Legenda românească a potopului. Noi contribuții*, în „Viața românească" nr. 12/1984, p. 18—24.

[61] A. Oișteanu, *Legenda românească a potopului*, în „Viața românească", nr. 6/1984, p. 40—54.

[62] A. Oișteanu, *Cîteva precizări*, în „Viața românească", nr. 10/1985, p. 90—96.

[63] Prezența Sfintei Marii în acest topos ascensional (determinat prin coordonate ca „mijloc de cale", „paltin cu vîrfuri în ceri", scară cerească etc.) nu este întîmplătoare, avînd în vedere valențele mistico-simbolice care i-au fost atribuite. În poema liturgică medievală *Imn acatist al Maicii Domnului*, Sf. Maria este pe rînd numită „scară (*klímax*) cerească", „punte (*géphyra*) ce duci la cer pe pămînteni", „culme (*hýpsos*) unde n-ajung gîndurile oamenilor", „turn (*pýrgos*)", „copac (*déndron*)" ș.a., toate fiind ipostaze ale lui *axis mundi*, care sprijină Universul și face posibilă comunicarea între diversele sale paliere (vezi text și comentarii la 64, p. 212—214).

[64] Andrei Cornea, *Mentalități culturale și forme artistice în epoca romano-bizantină (300—800)*, București, Ed. Meridiane, 1984.

[65] Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului. Din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, București, Ed. Minerva, 1970.

[66] * * * *Folclor din Oltenia și Muntenia. Texte alese din colecții inedite*, vol. I, București, Ed. pt. Literatură, 1967.

[67] George Coșbuc, *Legendele mănăstirilor noastre*, în „Universul literar" an XX, nr. 47, 1902.

[68] Angelo De Gubernatis, *La mythologie des plantes ou Les légendes du regne végétale*, Paris, vol. I — 1878, vol. II — 1882.

[69] Nicolae Păsculescu, *Literatură populară românească*, București, 1910.

[70] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980.

[71] Romulus Vulcănescu, *Etnologie juridică*, Bucureşti, Ed. Academiei R. S. România, 1970.

[72] Adrian Fochi, *Datini şi eresuri populare de la sfîrşitul secolului al XIX-lea : răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densuşianu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1976.

[73] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1982.

[74] Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977.

[75] În afară de „lăcaş al zeului (demiurg)", paltinul poate fi lăcaş al unor daimoni/demoni, sau al altor fiinţe mitice. În unele colinde „vînătoreşti", leul (R.E.F. 1/1979, p. 69) sau cerbul îşi au sălaşul „Sub un paltin nalt,/Nalt şi minunat" (18, p. 76). În balade, şarpele, fugărit de Iorgovan, se ascunde „Sub un pantin (= paltin) mare/La cap de cărare" (19, p. 52); într-o altă variantă, anume „la trei păltinei", o găseşte Iorgovan pe „fata sălbatică" (18, p. 487). Într-un basm bucovinean, puterea şi inima zmeului „s-află într-un paltin mare şi înalt", de unde numai „şoimii Gerului" le pot aduce eroului (38, p. 64), iar în altul, „zîna cea rea" e ţintuită de trunchiul celui „mai mare şi mai gros" jugastru (38, p. 36). Într-un alt basm, un tîmplar şi soţia sa sînt transformaţi în cuc, respectiv pupăză, pentru că au ameninţat cu tăierea „un paltin mare" (Sim. Fl. Marian, *Ornitologia poporană română*, vol. II, Cernăuţi, 1883, p. 159). Un alt motiv pare să fi supravieţuit, de asemenea, în acest ultim caz : arborele sacru/consacrat (i.e. paltinul) este *tabu* ; el nu poate fi tăiat decît în condiţii şi în scopuri rituale.

ROMANIAN DENDROMYTHOLOGY : THE MAPLE TREE

Abstract

In spite of the fact that different researchers in the field of the folk culture studied the Romanian dendromythology, none of them noticed that — beside the fir, the oak and the apple tree — the Romanian folk mentality has conferred to the maple tree too, important mythical and symbolical attributes. The author proposes a „rehabilitation" of these—so far ignored — attributes : cosmic and cosmogonic, magic and apothropaic, of initiation and consacration, psychopomp and funeral. The article is a chapter of Andrei Oişteanu's book COSMOS AND CHAOS. *Romanian mythology in the universal context*, which is to be published.

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

FLÛTES DE PAN MÉLANÉSIENNES 'ARE'ARE. Malaita, Iles Salomon. Enregistrements, notice et photographies : HUGO ZEMP, Centre National de la Recherche Scientifique, Collection Musée de l'Homme, Département d'Ethnomusicologie. Publiée sous la direction de Gilbert Rouget ; secrétariat d'édition : Hugo Zemp ; réalisation technique : Jean Schwarz ; présentation graphique : J.-M. Chavy ; traduction en anglais : R. Mason et J. Wright. Disques Vogue : volume 1. LDM 30 104, Paris, 1971 ; volume 2. LDM 30 105, Paris, 1972 ; volume 3. *MUSIQUE MÉLANÉSIENNE 'ARE'ARE*, Vogue LDM 30 106, Paris, 1973. Primele două volume au primit ,,Grand prix du disque'', decernat de Académie Charles Cros din Paris*

Cele trei discuri LP 30 cm, cuprinzînd cu totul 74 de piese (22 + 22 + 30), sînt adăpostite fiecare în cîte o mapă-album cu şase pagini cu texte explicative în limbile franceză şi engleză şi cu fotografii : şapte în prima mapă, cinci în a doua şi unsprezece în cea de-a treia, în afara fotografiilor de pe coperte. Pe dosul fiecărei mape se află harta insulei şi a locului ei din Pacific (la nord-estul Australiei), cu însemnarea localităţilor în care s-au făcut înregistrările, precum şi cuprinsul fiecărui disc în parte. Tot aci aflăm că cercetările s-au desfăşurat între martie 1969 şi martie 1970, în cursul unei misiuni etnomuzicologice organizată de Centre National de la Recherche Scientifique din Paris. Documentarea, bogată şi precisă, este deschisă de o introducere de două pagini, repetată întocmai la primele două volume şi concentrată la o singură pagină la cel de-al treilea volum, după care urmează, rînd pe rînd, explicaţii la fiecare piesă în parte. Fotografiile înfăţişează instrumentişti, formaţii de instrumente şi grupuri de dansatori, întotdeauna în mişcare. Este o lucrare de excepţie închinată muzicii tradiţionale a unei mici populaţii numită 'are'are, de numai 8 000 de suflete, un inventar complet al tuturor tipurilor muzicale — recunoscute ca atare de muzicanţii din partea locului — aparţinînd unei societăţi omogene.

Din introducerea lui Hugo Zemp mai sus amintită aflăm o seamă de informaţii cu caracter general despre 'are'are şi cultura lor muzicală.

Populaţia 'are'are trăieşte în partea de miazăzi a insulei Malaita, precum şi în Maramasike (Malaita cea Mică), situată la capul sud-est al insulei principale şi despărţită de ea printr-o strîmtoare. Odinioară trăiau mai ales în munţii din interiorul insulei ; cu vremea, însă, la îndemnul autorităţilor şi misiunilor, iar după cel de-al doilea război mondial, în urma activităţii desfăşurate de mişcarea politică şi economică anticolonialistă *Maasina Ruru*, cei mai mulţi au pogorît pe litoral. Plantează îndeosebi tubercule : taro, igname, cartofi dulci. Peştele contribuie în mică măsură la hrana populaţiei, iar porcii sînt sacrificaţi doar cu ocazia marilor sărbători. Exportul principal este copra, miezul uscat al nucii de cocos, puţin rentabil de vreme ce cocotierii nu cresc bine în zonele muntoase.

'Are'are au diferite categorii de cîntece : de jale, de dragoste, de leagăn, cîntece divinatorii, bocete, cîntece de vîslit, cîntece pentru zdrobit tuberculii de taro, cîntece acompaniate de mari beţe de ritm, dar, aidoma altor populaţii din Malaita, cel mai înalt grad de dezvoltare, puţin comun în Oceania, îl are muzica instrumentală. O seamă de instrumente, naiuri de diferite dimensiuni, fluiere traversiere, mici tuburi de ritm, arcul muzical sînt folosite pentru amuzamentul personal al muzicantului. Nu este însă aşa pentru ansamblul de tobe de lemn şi pentru ansamblurile de naiuri care îşi fac auzit glasul doar în cadrul marilor sărbători rituale legate de cultul strămoşilor sau în cinstea ,,marilor oameni''.

Cel mai frecvent şi, totodată, cel mai caracteristic instrument este naiul. Mici, mijlocii, mari şi foarte mari (pînă la 180 de cm !), ele cunosc mai toate chipurile de orînduire a ţevilor : cu tuburile în ordine descrescîndă, dar şi cu amestec neregulat de tuburi mari cu tuburi mai mici, cu ţevile aşezate în şir plan (de tipul plutei), dar şi în şir uşor concav (ca naiul nostru), naiuri cu ţevile în mănunchi legate ori nu laolaltă, unele ţinute vertical, altele ţinute

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 4, p. 389–396, Bucureşti, 1987

traversier; țevile sînt deschise (la naiurile în mănunchi) ori închise la capetele inferioare de nod (la celelalte feluri de naiuri). Singurul chip de orînduire posibilă a țevilor care lipsește este cel cu țeava cea mai mare în mijloc și cu celelalte în ordine descrescîndă de o parte și de alta a ei (de tipul păsării cu aripile întinse). Țevile sînt legate unele de altele cu fibre vegetale, printr-o frumoasă legătură spiralată sau încrucișată, încît executantul poate îndepărta pentru moment țeava ori țevile nefolosite în piesa pe care o cîntă (v. coperta volumului 1).

FLUTES DE PAN
MÉLANÉSIENNES
'ARE'ARE
GRAND PRIX
DU DISQUE
académie
CHARLES
CROS
COLLECTION
MUSEE DE L'HOMME

Țevile naiurilor în mănunchi ținute traversier sînt, în schimb, legate cu două împletituri de fibre (v. coperta discului 3). Instrumentele noi sînt făcute după cele vechi. Odinioară erau constructori care știau să facă naiuri fără să copieze un model anume, slujindu-se de felurite măsuri corporale. Pentru a obține un acordaj oarecare, constructorul scurtează cu cuțitul țeava pînă ce aceasta produce sunetul dorit. Dacă cumva a tăiat prea mult, fie că aruncă țeava, fie că o folosește pentru un nai mai mic. Nu se folosește ceară ori alte materii pentru acordarea țevilor.

Deosebit de caracteristice pentru 'are 'are sînt formațiile de naiuri. Există patru tipuri de ansambluri (dintre care unul cunoaște două variante); un al cincilea a dispărut, după cum se spune, cu cîteva decenii în urmă. Și dacă scara muzicală a naiurilor cîntate solo este felurită, instrumentele folosite în ansamblu trebuie să fie foarte bine acordate atît între ele, cît și în privința sunetelor pe care le produc. Scara muzicală de temelie a naiurilor utilizate în ansamblu este *echiheptafonică*, adică octava este divizată în șapte intervale echidistante, a căror valoare este ceva mai mică decît a unui ton întreg din sistemul temperat occidental. Această scară cunoaște o răspîndire destul de mare în muzica mai multor popoare din sud-estul Asiei și din Africa neagră. A fost semnalată (adesea în muzica de xilofon) de mai mulți cercetători, începînd cu primul an al secolului nostru: Carl Stumpf (1901), Erich M. von Hornbostel (1911), Hugh Tracey (1948), Pra Chen Duriyanga (1948), Arthur M. Jones (1964), Charles Boilès (1967), David Morton (1968), Gilbert Rouget și Jean Schwarz (1969). Hugo Zemp a lărgit aria de difuziune cuprinzînd și sud-vestul Pacificului, de astă dată în muzica de nai.

La 'are'are scara *echiheptafonică* se află în două ipostaze: fie că toate instrumentele ansamblului posedă scara completă de șapte intervale echidistante (ansamblul *'au tahana*), fie că scara este împărțită între două instrumente care fac pereche, unul avînd țevile 1, 3, 5, 7 etc., iar celălalt țevile 2, 4, 6, 8 etc. (ansamblurile *'au keto* și *'au taka'iori*). În schimb, cel de-al patrulea ansamblu de naiuri (*'au paina*) este compus din instrumente a căror scară este *pentafonică* (nu *pentatonică!*), considerată de muzicienii din partea locului ca fiind extrasă din scara *echiheptafonică*. De fapt, cînd fabrică un instrument nou de tipul *'au paina* și nu au la îndemînă un instrument vechi care să le slujească drept model, iau de la un nai *'autahana* țevile 1, 2, 3, 5, 6, 8 etc. Raportul dintre intervalele care alcătuiesc scara *pentafonică* este diferit de cel propriu sistemului pentatonic prin aceea că intervalele alăturate sînt mai mici decît tonul întreg, iar pasul de terță este echivalent cu suma a două intervale alăturate ceva mai mici decît tonul întreg.

Populația 'are'are numește muzica instrumentală *'au*, ceea ce înseamnă ,,bambus", deoarece — cu excepția tobelor de lemn *'o'o* — întreaga muzică instrumentală este executată de instrumente făcute din bambus. Muzicanții înzestrați, adevărați ,,oameni de muzică" *(mane ni''au)*, continuă și în zilele noastre să compună ,,piese de muzică" *(mani 'au)*.

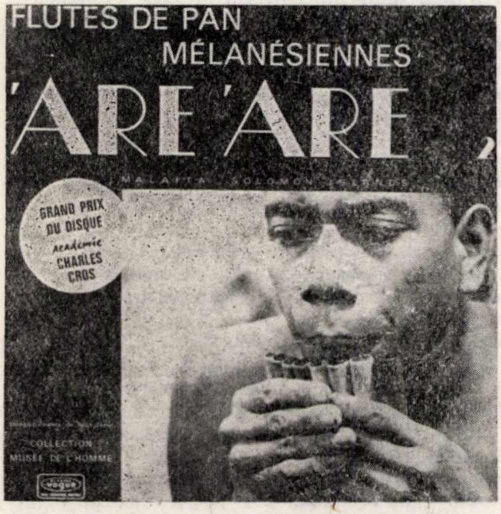
Muzica instrumentală 'are'are este o ,,muzică cu program" ori, în sens restrîns, o ,,muzică descriptivă". Fiecare piesă, construită după reguli riguroase, poartă un titlu care definește în general ,,programul". Cîntecul diferitelor păsări, orăcăitul broaștelor, țîrîitul insectelor, glasul mamiferelor, picăturile de apă care cad pe o frunză, murmurul rîului ori mugetul mării, trosnetul ramurilor arborilor lovindu-se în bătaia vîntului; orice zgomot din natură poate fi subiect de inspirație. Așijderea sunetele produse de om: plînsul copiilor, vorbitul, zgomotele lucrului ș.a. O imagine vizuală poate tot atît de bine să fie tălmăcită printr-o compoziție muzicală, bunăoară legănatul unui păianjen așezat în centrul pînzei sale, acel du-te-vino al oamenilor ș.a.m.d. Trebuie subliniat faptul că *niciodată compozițiile nu se mărginesc la imitații naturaliste,* ci compozitorul alege anume elemente, un interval ori o întorsătură melodică oarecare, un ritm caracteristic, pe care le prelucrează și le dezvoltă creator. Cucurigul cocoșului, de exemplu, este închipuit cu totul altfel în două piese din colecția de față. O compoziție este de obicei repetată de două ori la rînd, în trei dintre ansamblurile de nai care execută o veritabilă muzică de concert (*'au tahana, 'au paina* și *'au keto*), de mai multe ori, în general de trei sau de patru ori la rînd, în ansamblul care acompaniază dansul (*'au taka'iori*). Ansamblul cîntă mai multe piese, obișnuit zece, înșiruite în suite, deschise printr-un soi de uvertură și încheiate cu o piesă conclusivă specifică, a unsprezecea piesă, cu funcția să semnaleze că suita de zece piese s-a terminat și să anunțe o pauză. Explicarea „programelor", a condițiilor în care a fost creată o piesă oarecare, precum și numele compozitorilor sînt transmise, la cerere, tinerilor muzicieni, printr-o istorisire numită *sisihora,* cum este numită orice legendă ori relatarea și explicarea unui mit. Cei care nu sînt muzicanți ignoră aceste istorisiri și, de cele mai multe ori, chiar titlurile compozițiilor.

Primele două discuri sînt destinate ansamblurilor tipice de nai, fiecare față de disc prezentînd una dintre cele patru formații. La alegerea pieselor s-au avut în vedere o seamă de criterii muzicale: diversitate în organizarea scărilor muzicale, varietatea formelor polifonice, complexitatea compozițiilor, amploarea repertoriului.

Discul 1. Pe prima față (A) întîlnim **Ansamblul 'au tahana**, considerat drept cel mai important și, totodată, cel mai vechi. Muzica sa este cea mai dificilă ca execuție și are repertoriul cel mai vast (174 de piese înregistrate). Ansamblul este compus din patru muzicanți, cu două instrumente mici numite *'are masika* („lucru mic") și cu două instrumente mari, de aproximativ 50 de cm, numite *'are paina* („lucru mare"). Ele au, în general, cîte paisprezece țevi fiecare. Se execută o polifonie la două voci, fiecare fiind dublată eterofonic la octavă. În unele locuri specifice ale fiecărei piese, muzicanții suflă simultan în două țevi vecine, cu scopul de a obține un fel de „ornament armonic" de secundă. Cei patru muzicanți formează un careu, cu spatele înspre afară. În decursul concertului unii muzicanți încetează cîntatul, fiind însă înlocuiți pe loc de alții, ceea ce face ca cele unsprezece piese gravate pe prima față a discului să nu fie cîntate de aceiași interpreți. (Așijderea se petrece și în cazul altor ansambluri de nai 'are'are.) Prima piesă este „uvertura" de care am pomenit, numită *suru 'au.* Sînt mai multe asemenea piese introductive, unele cu un înțeles anume, bunăoară că muzicanții vor cînta pînă în zori ori că se vor opri după unele piese etc. La sfîrșit se află piesa conclusivă (a unsprezecea piesă), numită *toto 'au.* Sînt așijderea mai multe piese de încheiere, recunoscute mai ales prin partea lor finală. Atrage atenția în mod deosebit compoziția inspirată de un păianjen cu pîntecele galben, căruia îi place să stea în centrul plasei pe care a țesut-o și să se legene. Altă piesă are la bază următoarea întîmplare : un om se tîra în noapte ca să pătrundă într-o casă. Nu se știe dacă voia să fure ceva ori să viziteze o femeie. În întuneric, s-a împiedicat de o tulpină groasă de bambus în care se păstrează apă, sprijinită de peretele casei. Zgomotul căderii bambusului gol i-a deșteptat pe cei ce dormeau, între care se afla și un muzician. A compus această piesă pe care a botezat-o *aanoaanoha* („a se tîrî"). Între piese se află și *mani Paru'i'a* („piesa lui Paru'i'a"), al cărei „program" nu se mai știe. Se cunosc opt piese ale lui Paru'i'a, a căror execuție fără eroare, rînd pe rînd, este considerată drept test de competență pentru un bun ansamblu *'au tahana.*

A doua față a primului disc (B) este destinată **Ansamblului 'au paina**, alcătuit din opt muzicanți. Ei execută o polifonie la două voci, fiecare voce fiind cîntată de patru muzicanți cu instrumente de talie diferită, acordate în octave. Cel mai mare, numit *'au paina* („bambus mare"), cel care și-a împrumutat numele ansamblului, măsoară 160 de cm, al doilea 80 de cm, al treilea 40 de cm și al patrulea 20 de cm, fiecare obișnuit cu cîte douăsprezece țevi. Ca și la ansamblul anterior, se folosesc cînd și cînd acele „ornamente armonice" prin suflarea deodată în două țevi vecine. Așezați pe două rînduri, față în față, cei patru instrumentiști ai fiecărui rînd cîntă aceeași melodie cvadruplată la octavă. Prin repertoriul său (85 de piese înregistrate), ansamblul este al doilea ca importanță. În cinci din cele unsprezece piese gravate pe disc, unul dintre naiști încetează să mai sufle din instrument și cîntă cu voce subțire partea ce-i revine în polifonie. Este semn al bucuriei pe care o încearcă interpreții cînd se simt în bună formă și cînd le place în mod deosebit piesa respectivă. (Vocea umană se aude pe alocuri și în ansamblurile *'au keto* și *'au taka'iori,* prezente în discul următor.)

Discul 2. Prima față (A) cuprinde unsprezece piese cîntate de un **Ansamblu 'au keto**, format din șase inși ce cîntă o polifonie la trei voci, fiecare voce fiind dublată în octavă. Instrumentele au șase, șapte și opt țevi ; cel mai mare măsoară aproximativ 50 de cm. Muzicanții formează un cerc, stînd cu spatele în afară. Repertoriul este mai redus (48 de piese înregistrate). Și aici instrumentiștii obișnuiesc să se schimbe în decursul concertului. Piesa care deschide suita poartă numele de *maani 'au*. Cîntatul se începe în mod obligatoriu cu ea. După o serie de zece piese este intonată cea de încheiere. În cazul de față este numită *mou siki* (,,final abrupt"). La auzirea ei, ascultătorii știu că ansamblul a cîntat zece piese și va urma o pauză.



A doua față a discului (B) cuprinde la început cinci piese interpretate de un **Ansamblu 'au taka'iori**. Este compus din zece instrumentiști, care realizează o polifonie la patru voci: două voci ,,melodice", cîntate de patru naiști pe instrumente cu șapte sau opt țevi, fiecare voce fiind dublată în octavă, și două voci ,,de acompaniament", cîntate de șase naiști pe instrumente cu patru și cinci țevi, fiecare voce fiind triplată în octavă. Aceștia din urmă intonează un ison mărginit la unul sau la două sunete. Cei zece interpreți se orînduiesc în două rînduri față în față, fiecare rînd cuprinzînd o voce ,,melodică" și o voce ,,de acompaniament". Bărbați și femei dansează în jurul instrumentiștilor și între rîndurile lor, bătînd ritmic pachete dreptunghiulare de frunze numite *ma'eta*. Ansamblul *'au taka'iori* este singurul la care se pot alătura și alte instrumente muzicale. Repertoriul său este cel mai restrîns (32 de piese înregistrate). Dintre cele cinci piese alese de la acest ansamblu reținem cele ce urmează: *'Asi*, semn de tabu, o piesă inspirată de orăcăitul broaștelor sacre dintr-un loc ferit din mijlocul pădurii, marcat de un semn de opreliște (tabu). O piesă în absența oricărei alte indicații poartă numele compozitorului: *mani Maraumae* (,,piesa lui Maraumae"). Nu este singura lipsită de indicarea ,,programului". *Mani 'au ma 'eta Oihaihu* vrea să spună ,,piesa de dans cu pachete de frunze a lui Oihaihu", numele unei femei care nu se știe dacă ar fi compus piesa ori dacă numele ei a fost asociat piesei din altă pricină.

Urmează, pe a doua față a discului (B), șase piese cîntate de **Ansamblul 'au taka'iori ni Marau**, respectiv *'au taka'iori din Marau*, numele unui mic grup de insule din preajma celei mai mari din insulele Solomon, Guadalcanal, separat de Malaita prin 60 de km de mare deschisă. Altădată, insulele Marau au fost locuite de 'are'are. Acest ansamblu, folosit în cîteva sate din laguna Malaitei, din care au emigrat numeroși 'are'are spre a se stabili în Guadalcanal, este ușor diferit de obișnuitul *'au taka'iori*. Are așijderea zece executanți, care se orînduiesc însă în cerc, nu pe două rînduri; cele două voci ,,de acompaniament", susținute de patru muzicanți, nu sînt triplate în octave, ci doar dublate. Cele două voci ,,melodice" sînt cîntate de șase naiști, fiecare voce pe cîte două instrumente de talie identică și pe un instrument mai mare, acordat la octava inferioară. Dansatorii și dansatoarele nu lovesc pachete de frunze, ci bucăți de lemn de sagotier ori, cu un băț, palma celeilalte mîini înfășurate într-o bucată de rogojină. Repertoriul este ceva mai întins (55 de piese înregistrate), în comparație cu obișnuitul *'au taka'iori*. Între piesele cîntate de acest ansamblu aflăm una lipsită de ,,program". I se spune *'au Waromauri*, adică ,,muzică de Waromauri". După spusele autorului, a compus-o asistat de alți doi muzicanți, fără să se fi inspirat din vreun fenomen extramuzical.

Cele patru tipuri de formații de mai descrise se disting prin mai multe trăsături: (1) numărul de instrumente; (2) numărul de țevi al fiecărui instrument; (3) scara de trepte alăturate (secunde), separate (terțe) sau alăturate și separate (secunde și terțe); (4) dublarea, triplarea sau cvadruplarea în octave; (5) tessitura fiecărui instrument în parte și a întregului ansamblu. Trei dintre cele patru ansambluri — așa cum s-a mai arătat — au scări echiheptafonice: *'au tahana* (cu trepte alăturate), *'au keto* și *au taka'iori* (cu trepte separate); în schimb, al patrulea ansamblu, *'au paina*, are scară *pentafonică* (cu trepte alăturate și pas de terță).

Discul 3. Întîlnim aci interesantul ansamblu de tobe de lemn. Acestea sînt făcute din trunchiuri de copac din care s-a scos o bună parte a miezului, lăsîndu-se o fantă dreptunghiulară lungă și relativ subțire, tăiată în lungimea trunchiului. Ansamblul numit *para ni 'o'o* (,,grup de tobe de lemn") este compus din cel puțin cinci instrumente; numărul lor poate însă spori pînă la o duzină. Cele patru instrumente mari, măsurînd între 80 și 200 de cm lungime, sînt așezate pe cîte un soclu din materii vegetale, obișnuit perne de iarbă uscată, menite să asigure vibrații cît mai libere. Toboșarii, așezați în careu spate la spate, le bat cu cîte două baghete groase din lemn de sagotier ori de cocotier. Șeful ansamblului bate o tobă mai mică, așezată direct pe sol, în afara careului. El începe fiecare piesă prin strigăte-comenzi. Trebuie precizat că ansamblul de tobe de lemn, care apare doar în decursul marilor serbări, are funcție muzicală, în schimb tobele de lemn, bătute de unul singur pentru a transmite mesaje într-un cod înțeles numai de 'are'are, nu sînt considerate instrumente muzicale. Repertoriul muzical înregistrat de Hugo Zemp de la un ansamlu de tobe de lemn numără 61 de piese. La finele fiecărei piese, după o scurtă pauză, toboșarii, înainte de a începe o nouă bucată, intonează un soi de intermediu. Pe disc se află *'asi* (,,semn de tabu''), inspirat și el (ca și ansamblul de naiuri *'au taka'iori)* de orăcăitul broaștelor sacre. După intermediul pomenit urmează o piesă intitulată *Taremae ta'amai* (,,Taremae vine!''), al cărui motiv imită exclamația sătenilor la vederea lui Taremae, omul care poate să se prefacă într-un spirit deosebit de puternic și de temut.

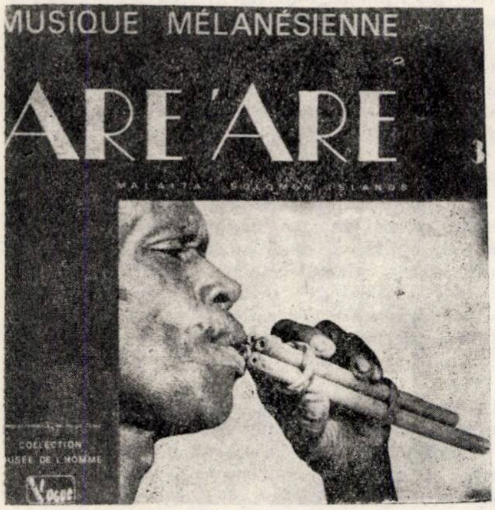
Discul mai cuprinde un deosebit ansamblu de țevi pilonante, *'au ni mako* (,,bambus de sol''), alcătuit în general din douăsprezece țevi de bambus închise la extremitatea inferioară de un nod, de mărimi diferite, repartizate între trei executanți (în cazul de față trei femei așezate pe sol, fiecare mînuind cîte patru țevi, două într-o mînă și două în cealaltă). Țevile sînt alternativ lovite cu capetele înfundate de o piatră, iar rezultatul este o sonoritate, polifonie și poliritmie de toată frumusețea. Grupul celor trei femei este prezent pe disc cu patru piese: un cîntec divinatoriu și trei compoziții ,,cu program''. Țevile pilonante sînt mînuite de femei. Pe disc aflăm însă și trei piese interpretate de un bărbat, un veritabil virtuoz, care folosește zece țevi: cîte patru ținute în cele două mîini și încă două ținute între degetul mare și cel vecin al picioarelor!

Kiro este un ansamblu de douăzeci și patru țevi groase de bambus de talii diferite, închise la una dintre extremități de nod. Fiecare bambus este ținut de o persoană. Cele patru țevi mai lungi — măsurînd între 90 și 140 de cm — sînt lovite vertical de sol, cu nodul în jos, de către bărbați. Celelalte douăzeci — lungi între 40 și 60 de cm — sînt ținute cu nodul în sus și lovite cu plama mîinii stîngi. Spre deosebire de ansamblul de țevi pilonante *'au ni mako*, sunetele de diferite înălțimi pe care le scot prin lovire țevile ansamblului *kiro* nu sînt exploatate pentru compunerea unor melodii. În exemplul înregistrat pe disc, doi bărbați cîntă pe două voci, acompaniați de bătaia țevilor de bambus. Este remarcabil stilul polifonic al soliștilor: în vreme ce solistul principal cîntă o melodie viu ritmată și oarecum sacadată, al doilea intonează o contramelodie cu durate relativ lungi, într-o manieră oarecum legato. Ansamblul se produce cu ocazia marilor serbări.

Pisatul tuberculilor de taro, copți în prealabil, se face la marile serbări în cîntecul ritmat de patru pisălogi de talie mare (pari de lemn tare), mînuiți de doisprezece bărbați care se schimbă mereu între ei. Piulița circulară este puternic fixată de doi țăruși înfipți în pămînt. Fiecare ins dă cîteva lovituri de pisălog, apoi îi trece altuia. Cu toții, cu sau fără pisălog, fac mișcări de dans, învîrtindu-se în jurul piuliței, încurajîndu-se cu interjecții, chiuituri și fluierături. Vorbele cîntecului înregistrat, cîntat de cei doi cîntăreți dinainte, în aceeași manieră, se referă la pisarea tuberculilor și la ospățul colectiv pentru care se pregătește mîncarea.

Există mai multe variante de naiuri folosite solistic, cuprinzînd între cinci și unsprezece țevi închise la capetele inferioare, aliniate într-un singur rînd. Ordinea tuburilor nu este însă descrescîndă, ca la naiurile folosite în formații, ci țevi mai lungi se amestecă cu țevi mai scurte. Această orînduire ,,neregulată'' se explică prin tehnica execuției: instrumentistul suflă simultan în cîte două țevi vecine, una mai lungă și alta mai scurtă, obținînd în acest chip o diafonie. Instrumentul prezent în colecție are unsprezece țevi; i se spune *kirakira*, după numele unei păsări. Una dintre cele două piese însuflețite de acest fel de nai este numită și ea *kirakira*, iar cealaltă *siiri* (,,mic papagal al cocotierilor''). Glasul acestui nai răsună la culegerea migdalelor; el poate, totodată, să transmită și unele mesaje, bunăoară să anunțe femeile să pregătească imediat masa cînd instrumentistul este pe cale să vină acasă ori să fixeze iubitei o întîlnire în pădure.

Și naiurile cu țevile în mănunchi sînt cîntate de unul singur. *'Au waa* (,,bambus deschis'') are șase ori șapte țevi așezate în jurul unei a opta cu funcție de ax central și din care nu se cîntă. Țevile de mărimi diferite sînt complet deschise, cum arată și numele instrumentului. (Textul explicativ vorbește de opt țevi, dintre care una este cea din mijlocul mănunchiului, dar atît fotografia alăturată, cît și fotografia altui instrument aflată în volumul *'Are 'are. Un peuple melanésien et sa musique* (v. bibliografia) înfățișează instrumente cu șase țevi melodice, plus cea în jurul căreia sînt orînduite). Mănunchiurile de țevi sînt legate laolaltă cu o împletitură din fibre vegetale ori pur și simplu ținute în mînă. Instrumentul este așezat în fața buzelor, vertical, fără să fie mișcat, în schimb muzicantul își mișcă capul de la stînga la dreapta, înainte și înapoi, spre a sufla în țevile melodice. Nai cu țevile în mănunchi este și *'au ware*, cu patru țevi de lungimi diferite. Cîte o gaură mică este perforată în nodurile de la capete, extremitățile inferioare rămînînd complet deschise. Executantul suflă în aceste găuri rotind mănunchiul de țevi, ținut traversier, în fața buzelor (v. coperta.). O parte din aerul suflat pătrunde și în țevile vecine, făcîndu-le să răsune. Pe deasupra, din sunetul fundamental al fiecărei țevi naistul scoate și o seamă de sunete armonice. Sunetul instrumentului este abia perceptibil. O variantă cu trei țevi este numită *'auz po'o* (,,bambus pieziș''). De naiul traversier în mănunchi — unic în lume după părerea autorului — este legată o interesantă legendă. Dușmanii căutau să-l răpună pe viteazul luptător Atacă-cel-dîntîi, dar noaptea, înainte de a adormi, acesta își așeza pe piept instrumentul pe care l-a născocit, în imediata apropiere a nasului, încît dușmanii care dădeau tîrcoale casei auzeau instrumentul sunînd și pregetau să atace, socotind că neînfricatul viteaz este treaz.



'Au ware este și numele fluierului traversier fără găuri pentru degete. Este făcut dintr-o țeavă de bambus lungă de vreo 60—70 de cm, închisă la extremități de noduri. Lîngă fiecare nod este tăiată o gaură circulară : pe una se suflă ca din flaut, iar cealaltă este cînd lăsată deschisă, cînd închisă cu arătătorul. Alternînd puterea suflului cu închiderea ori deschiderea acestei găuri, se obține un bogat șir de sunete armonice ; cu aceeași presiune a suflului se pot obține două suntete, după cum gaura este închisă ori deschisă. (Așadar o tehnică identică cu a fluierașilor noștri cînd cîntă din *tilincă*, fluierul de la noi fără găuri pentru degete, cu țeava deschisă, ținut cumpănit, semitraversier, în decursul cîntatului.) Din *'au ware* cîntă mai ales femeile, dar și bărbații cînd își cheamă iubitele la o întîlnire în pădure cu viersul instrumentului (mesaj care poate fi transmis, cum s-a văzut, și de naiul *kirakira)*. Mai adaug că și sonoritatea specifică fluierului *'au ware* este identică cu a tilincii noastre.

Instrument individual, utilizat de fete și de femei, este arcul muzical *pasiawa* ; bărbaților nu le este interzis să cînte din el, cum face dovadă și cîntecul de față, înregistrat de la un bărbat. Instrumentul este făcut dintr-o țeavă de bambus de vreo 40 de cm, deschisă la amîndouă capetele, de care sînt atașate două coarde făcute dintr-o singură fibră vegetală, așezate pe o pereche de călușe (aidoma ,,vioarei'' din tulpină de porumb a copiilor noștri). În acest caz instrumentul face parte din categoria țiterelor. Cînd însă țeava este subțire și se poate curba, călușele sînt de prisos, iar instrumentul este un arc muzical propriu-zis. Muzicantul ia între buze capătul instrumentului, ținut cu mîna stîngă, în vreme ce ciupește deodată cele două coarde, printr-o singură mișcare a încheieturii mîinii drepte, slujindu-se de aceeași fibră vegetală din care sînt făcute coardele și care le depășește cu vreo 50 de cm. La sunetul fundamental, obținut prin pișcarea coardelor, se alătură sunetele armonice întărite și modelate în cavitatea bucală a executantului, cavitate ce joacă rolul de rezonator cu volum variabil (aidoma ca la *drîmbă)*. Repertoriul muzical propriu acestui instrument nu depășește șase piese. (Atît arcul muzical *pasiawa*, cît și fluerul traversier *'au ware* sînt instrumente naturale, bazate pe jocul sunetelor armonice generate de rezonanța sunetului fundamental.)

Un cîntec interesant este *mani hote*, ,,cîntecul de vîslit'' al locuitorilor de pe malurile de sud-vest ale lagunei, care desparte Mica Malaita de insula principală. Zece sau mai mulți bărbați iau loc în marile piroge cu capetele recurbate. Sînt mai multe ritmuri de vîslit, fiecare cu numele său, distingîndu-se prin mișcarea vîslelor în apă și prin loviturile ritmice date bordului. În cazul exemplului gravat pe disc, vîslașii dau trei viguroase lovituri de vîslă în apă, lovind de fiecare dată cu lemnul vîslei bordul exterior al pirogei, fără ca vîsla să intre în apă. Cîntecul pe două voci al unei perechi de vîslași, împreună cu loviturile bordului ambarcațiunii, au menirea să cheme strămoșii metamorfozați în rechini să împingă piroga.

Discul mai cuprinde cîteva cîntece vocale de largă desfășurare pentatonică, deosebit de frumoase : două cîntece de leagăn *(roromera)*, două bocete *(aamamata)*, două cîntece ,,enumerative'' *(nuu iisiuu)* și un cîntec divinatoriu *(kana)*. Cîntecele de leagăn, bocetele și cîntecele ,,enumerative'' sînt fără vreun acompaniament instrumental. Cîntecul divinatoriu este, în schimb, susținut de bătaia ritmică a lemnului unui arc, cu baghete de lemn.

Ca pretutindenea, cîntecul de leagăn cere copilului să înceteze din plîns și să adoarmă, mama lui fiind ocupată cu lucrul. Îl cîntă, bineînțeles, mama, dar și o soră mai mare ori o femeie în vîrstă care a rămas acasă. Cînd sînt două fete ori două neveste, ele pot cînta pe două voci, ca în cazul celui de-al doilea cîntec de leagăn.

Bocetele sînt cîntate de femei cu ocazia unui deces, dar și mai tîrziu, chiar după cîțiva ani (ca bocetele ,,de pomenire'' de la noi). În acest din urmă caz bocetul poate fi cîntat și fără vorbe. Femeia care a pierdut un ins apropiat se jelește, enumerînd binefacerile celui dispărut și calitățile sale. În general, o a doua femeie cîntă vocea secundă, într-o expresivă diafonie.

Cîntecul ,,enumerativ'' (*nuu* = muzică vocală și *iisisuu* = a număra) există în două variante : (1) cîntecul de jale, interpretat de o singură persoană, femeie sau bărbat, care ,,enumeră'' toate nefericirile. Cîntat în ceas de cumpănă, el poate fi amestecat cu hohote de plîns (nu trebuie însă confundat cu bocetul) ; (2) cîntecul de dragoste al unei fete care ,,enumeră'' sentimentele pe care le nutrește pentru un flăcău și calitățile acestuia. Ea va cînta singură ori cel mult împreună cu o prietenă apropiată, care va cînta a doua voce, niciodată în fața altor persoane.

Cîntecul divinatoriu este practicat de bărbați noaptea, în interiorul casei, cu toate luminile stinse. Ghicitorul și asistentul său cîntă pe două voci, cei prezenți intervenind periodic, dar fără vorbe (cu gura închisă). Cîntarea este susținută de lovirea ritmică a lemnului unui arc de vînătoare ori de luptă, cu baghete de lemn. Se invocă spiritele străbunilor care apar în închipuirea ghicitorului. Asemenea ședințe durează pînă tîrziu în noapte ori chiar pînă în zori. Ele au menirea să descopere pricina unei boli oarecare, să fixeze data cea mai potrivită unei serbări ceremoniale ș.a. La finele fiecărei piese muzicale, bărbații reuniți în casă discută între ei. După o pauză de cîteva minute, ghicitorul intonează altă cîntare ș.a.m.d.

★

Această fermecătoare muzică, de o bogăție fără pereche — prin diversitatea instrumentelor, tipurile ansamblurilor instrumentale specifice și a cîntecelor, prin varietatea repertoriilor, prin complexitatea compozițiilor — este, din nefericire, amenințată cu pieirea. După cum ne informează Hugo Zemp, ea a păstrat o semnificație doar pentru o mică minoritate 'are'are. În decursul creștinării, care a atins 90% din totalul populației (procentaj mai puțin ridicat la cei în vîrstă față de cei tineri), misionarii au combătut cu îndărătnică fervoare orice manifestări ale culturii muzicale autohtone. Pentru ei, întreaga muzică tradițională aparținea ,,diavolilor'', fie că cinstea duhurile străbunilor, fie că era legată de o ceremonie funerară, fie că era simplu divertisment, ca bunăoară unele cîntece vocale ori instrumentale (ultimele cîntate solistic). Această nemaipomenită și, totodată, înapoiată atitudine este apărată vehement și în zilele noastre, prin zelul misionarilor celor două biserici protestante, South Sea Evangelical Mission (SSEM) și Adventiștii de Ziua a Șaptea (SDA). Urmarea străduințelor — aș zice diabolice — ale unui cler lipsit de orizont cultural, riguros mărginit la un dogmatism pe cît de rigid, pe atît de desuet, este faptul că mai bine de jumătate din populația 'are'are, care este protestantă, nu are drept muzică decît cîntările bisericești și cîntecele neopolineziene de tip tahitian și hawaian, care au năpădit întreg Pacificul. Și dacă credincioșii aparținînd bisericilor catolică și anglicană continuă, sporadic, să mai cînte muzica tradițională cu prilejul inaugurării unei școli, unui spital ori unei biserici, aproape întreg tineretul se dezinteresează de valorile culturii străbune. Și cum s-ar putea să fie altfel — scrie autorul nostru — dacă decenii de-a rîndul colonizatorii le-au repetat melanezienilor că orice obicei ancestral este demn de dispreț, de vreme ce radiodifuziunea Insulelor Solomon consacră muzicii tradiționale și literaturii populare orale împreună, cu totul și cu totul abia un pătrar de ceas... pe săptămînă (1970) !

Sînt speranțe că actuala conducere a fostelor Insule Solomon Britanice (British Solomon Islands Protectorate), devenite independente în 1978, se va strădui să îndrepte această stare deplorabilă. Venerabili demnitari 'are'are l-au sprijinit pe Hugo Zemp în acțiunea sa de cercetare, cerîndu-i în schimb, nu numai să facă cunoscută lumii cultura lor muzicală, dar ca să le fie înapoiată înregistrată pe discuri, în vederea educării celor tineri.

Notă bibliografică. Hugo Zemp a consacrat extraordinarei muzici 'are'are mai multe lucrări, pe lîngă cele trei discuri care fac obiectul cronicii de față : *Field Report from the Solomon Islands*, în ,,Society for Ethnomusicology Newsletter'' V–3 : 7–8, 1971 ; *Instruments de musique de Malaita*, în ,,Journal de la Société des Océanistes'', 31 : 31–53, 1971 și 35 : 7–48, 1972 ; *Fabrication de flûtes de Pan aux Iles Salomon*, în ,,Objets et Mondes, La Revue du Musée de l'Homme'', VII–3 : 247–268, 1972 ; *Échelles équiheptaphoniques des flûtes de Pan chez les 'Are 'are* (Malaita, Iles Salomon), în colaborare cu J. Schwarz, în ,,Yearbook of the International Folk Music Council'', vol. 5, 1973 : 85–121 ; *'Are 'are classification of musical types and instruments*, în ,,Ethnomusicology'', XXII (1), 1978 : 37–67 ; împreună cu etnologul Daniel de Coppet : *'Are 'are. Un peuple mélanésien et sa musique*, Paris, Seuil, 1978, 136 p. (cu numeroase fotografii color și alb-negru și un disc) ; articolul *Solomon Islands*, în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londra, Macmillan, 1980. Hugo Zemp a realizat și un admirabil film documentar în culori, prezentat — între altele — și la Cea de-a 25-a Conferință C.I.M.P. – International Folk Music Council, desfășurată la Oslo între 29 iulie și 4 august 1979. (Prin forța lucrurilor, prezenta notă bibliografică nu este exhaustivă.)

NOTE

* Fotografiile : Titi Popescu.

SESIUNEA CENTRULUI DE STUDII „GEORGE ENESCU". Sala Prezidiului Academiei R. S. România a găzduit, la 22 aprilie 1987, ședința primului trimestru din acest an a Centrului de Studii ,,George Enescu" din cadrul Academiei de Științe Sociale și Politice. În atmosfera proprie unor asemenea întîlniri ,,de lucru" au fost susținute comunicări, discuții libere, s-au rostit opinii și atitudini în privința activității enescologice, a nivelului, imperativelor și servituților sale pe plan național și internațional. S-au împărtășit cu acest prilej intențiile și rezultatele cercetării cîtorva dintre cei angajați în susținerea activității patronate de comitetul sus-numitului centru de studii și s-a căzut astfel de acord asupra conținutului unui următor volum din colecția ,,Enesciana".

După introducerea și prezentarea făcută de Mircea Voicana, conducătorul Centrului, animatorul multor reuniuni enescologice și coordonatorul seriei editoriale ,,Enesciana", a luat cuvîntul Dumitru Vitcu, de la Institutul de Istorie din Iași, care a prezentat cîteva documente extrase din presa new-yorkeză interbelică în legătură cu *Enescu și America*. A fost citit apoi articolul lui Gheorghe Lascu (Cluj-Napoca) : *Date documentare George Enescu în biblioteci și arhive americane*. Mircea Voicana a atras atenția asupra erorilor comise în străinătate în jurul manuscriselor enesciene și asupra necesității unei mai bune și ample informări a muzicologiei internaționale din partea publicisticii și discografiei românești : *În legătură cu « Soarta Sonatei op. 26 nr. 1* pentru *violoncel și pian » în SUA*. Gheorghe Ciobanu a arătat care era nivelul folcloristicii românești în perioada enesciană și care au fost limitele și șansele de cunoaștere științifică a melosului popular, la îndemîna creatorului Enescu. Materialul emeritului etnomuzicolog, *Mai multă grijă în afirmațiile noastre*, a avut menirea să invite la o pozitivistă rigoare ori de cîte ori se discută despre relația lui Enescu cu folclorul și cu inspirația bizantină. Maria Roșca a vorbit despre *Omagierea lui Enescu la Academia Chigiana din Siena* (1981), iar Speranța Rădulescu, în ideea reproducerii unui *Climat sonor bucovinean la începutul secolului*, a oferit spre audiție cîteva piese din repertoriul nordului Moldovei înregistrate între anii 1930 și 1936. Mihaela Marinescu a adus *Contribuții la istoria Trioului nr. 2 pentru pian, violină și cello în la minor (f. op.) de George Enescu* și cîteva adnotări și corecturi autografe Enescu pe șpaltul primei tipărituri a Sonatei a III-a ,,în caracter popular românesc". Eseul filozofic al subsemnatului, *Confluența Brâncuși, Blaga, Enescu*, a încercat să releve modul în care *destinul* ,,ondulatoriului", comentat de Blaga drept caracter stilistic și imanență a româneseului, este ilustrat de arta enesciană și brâncușiană. Studiul lui Viorel Crețu, *Procedee variaționale și forme sonore*, încearcă o aplicație muzicologică în termeni de semiologie structuralistă. În finalul întîlnirii de lucru, Constantin Stihi-Boos a prezentat cîteva marginalii *În problema evaluării și receptării creației lui Enescu* și a lecturat un fragment din memoriile lui I. V. Valjan (,,,...omagiindu-l pe Enescu"), fragment care va constitui contribuția Despinei Valjan în colecția de restituiri ,,Enesciana". M. Voicana și George Manoliu au mai făcut cîteva observații asupra rigorii, onestității, franchetii și științificității necesare în enescologie ; s-au apreciat meritele și s-au criticat derogările literaturizante prezente în ultimul volum apărut despre George Enescu : *Ei l-au cunoscut pe Enescu*, de Vasile Bogdan (București, Ed. Ion Creangă, 1987). *(Marin Marian)*

CICLU DE EXPUNERI ȘI CONFERINȚE ÎN JUDEȚUL MEHEDINȚI. Comisia de Folclor a Academiei R. S. România, în colaborare cu Inspectoratul Școlar Județean și Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Mehedinți, a organizat în zilele de 8—10 mai 1987, o serie de manifestări științifice în orașele Drobeta-Turnu Severin, Orșova și Baia de Aramă.

În prima zi, după cuvîntul de salut rostit de prof. Eleodor Popescu, președintele Comitetului pentru Cultură și Educație Socialistă al județului Mehedinți, în fața numerosului public prezent în sala Teatrului de Stat din Drobeta-Turnu Severin, prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, membru corespondent al Academiei R. S. România, președintele Comisiei de Folclor, a conferențiat pe tema *Timp — spațiu — cauzalitate la M. Eminescu*. Au urmat comunicările : *Lucian Blaga — implicații mehedințene* (de dr. I. Oprișan, secretar științific al Comisiei de Folclor), *Semnificația baladei ,,Toma Alimoș" în etica populară românească* (de dr. Iordan Datcu, membru în Biroul Comisiei de Folclor) și *Implicațiile unui proverb* (de Al. Dobre, secretar științific al Comisiei de Folclor).

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 4, p. 397—403, București, 1987

În încheierea şedinţei plenare din sala Teatrului de Stat, membrii redacţiilor ,,Revistei de istorie şi teorie literară" şi ,,Revistei de etnografie şi folclor" au purtat o interesantă şi instructivă discuţie cu cititorii mehedinţeni asupra profilului şi direcţiilor celor două publicaţii. În continuare, s-au desfăşurat, pe secţiuni, şedinţe de comunicări, respectiv, în secţiunea 1 : *Literatură comparată*, secţiunea a II-a : *Paremiologie* şi secţiunea a III-a : *Folclor, literatură şi cultură.*

Dintre comunicările prezentate în secţiunea *Paremiologie*, reţinem : *Contribuţia revistei ,,Cogito" la cunoaşterea tezaurului aforistic şi paremiologic naţional* (dr. C. Negreanu, secretar ştiinţific al Colectivului pentru cercetarea proverbului românesc), *Valori artistice ale proverbului în literaturile română şi rusă* (prof. D. Găman — Mirica Dobroiu) şi *Posibile corespondenţe între proverbele româneşti şi cele finlandeze* (prof. Florin Vlădica).

Pline de interes au fost şi cîteva comunicări din secţiunea *Folclor, literatură şi cultură*, precum : *Revista ,,Izvoraşul", expresie a unităţii spirituale şi lingvistice româneşti* (Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa), *Limba şi literatura română în concepţia didactico-pedagogică a profesorilor de la Liceul ,,Traian"* (prof. Ovidiu Vişan), *Toponimia majoră a satelor Zegaia şi Marmanu* (prof. Carmen şi Alexandru Gutuleanu).

În ziua de 9 mai, membrii Comisiei de Folclor au fost oaspeţii Liceului ,,Traian", unde prof. dr. Zoe Dumitrescu Buşulenga a conferenţiat despre *Erotica eminesciană.* Au mai luat cuvîntul, în dialogul cu publicul : Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa, Al. Dobre, redactorul şef al ,,Revistei de etnografie şi folclor", dr. Iordan Datcu, dr. I. Oprişan şi prof. Ovidiu Vişan, director adj. al liceului. A urmat vizita la Liceul de Marină din Orşova, unde a fost prezentat un foarte interesant program artistic de către elevii şcolilor din localitate. Atracţia deosebită a constituit-o obiceiul *Măsuratul laptelui*, reconstituit cu multă migală şi grijă pentru autenticitate de către prof. Gh. Ciutureanu şi prof. Adela Mărculescu, cu un talentat grup de elevi.

Pe data de 10 mai, membrii Comisiei au întreprins o călătorie documentară la Baia de Aramă şi în localităţile din nordul judeţului. Ei s-au întîlnit, la Liceul Industrial, cu cadrele didactice din Baia de Aramă, în faţa cărora prof. dr. Zoe Dumitrescu Buşulenga a conferenţiat despre *Valorile perene ale culturii populare româneşti*, iar Al. Dobre a vorbit despre *Folclorul şi etnografia — elemente fundamentale ale propagandei culturale româneşti în străinătate de-a lungul timpului.* Oaspeţii au avut prilejul să asculte un frumos buchet de melodii populare specifice zonei, interpretate de soţii Elena şi Nicolae Trancă.

S-a hotărît ca, în anul viitor, să se organizeze la Baia de Aramă un simpozion folcloric avînd ca temă *motivul maicii bătrîne în creaţia populară mehedinţeană şi naţională. (I. Oprişan)*

SESIUNEA DE COMUNICĂRI **GEORGE BREAZUL — 100 DE ANI DE LA NAŞTERE.** Una dintre primele manifestări ştiinţifice ale Comisiei de folclor a Academiei R. S. România a fost sesiunea de comunicări ce a avut loc la 13 mai 1987 cu prilejul împlinirii a o sută de ani de la naşterea etnomuzicologului George Breazul (1887—1961). Prof. Gh. Ciobanu, în comunicarea *George Breazul şi folcloristica muzicală românească*, a trecut mai întîi în revistă opiniile, exprimate de diferiţi comentatori, pînă în anul 1920, despre folclorul muzical românesc, pentru ca, în continuare, să releve meritele lui Breazul la fundamentarea unei ştiinţe a muzicii româneşti, la constituirea arhivei fonogramice, la elaborarea unei metodologii de cercetare, domenii în care G. Breazul a adus orientări novatoare. În comunicarea *George Breazul — critic muzical*, Ada Brumaru s-a ocupat de valoarea pragmatică şi teoretică a publicisticii lui Breazul despre actul interpretativ. Cronicarul avizat a lăsat pagini caracterizate prin ţinută, competenţă, stil, pagini din care se degajă un demers critic inteligent, cult, subtil, pagini traversate de criterii ferme, aplicate consecvent. Titus Moisescu, în comunicarea *Istoriografia muzicală românească în opera lui George Breazul*, a subliniat că, prin scrierile şi prin activitatea lui G. Breazul, muzicologia românească a cunoscut o fundamentare ştiinţifică, o amplă şi diversificată dezvoltare, cu implicaţii pozitive în mai toate domeniile de manifestare : istoriografie, estetică şi critică, etnografie şi folclor, lexicografie, pedagogie, bizantinologie, paleografie. Ca student, între anii 1949 şi 1951, al sărbătoritului, T. Moisescu a evocat strălucitele prelegeri ale profesorului Breazul, pentru ca în finalul comunicării să atragă atenţia asupra valorii documentare deosebite a epistolarului său. Comunicarea lui Gheorghe Firca, *Concepţie şi sistem la George Breazul*, s-a oprit asupra contribuţiei acestuia, ca istoric, etnomuzicolog, critic muzical, teoretician al unei pedagogii specifice şi ca şef de şcoală la făurirea ,,unei *scientia musicae* în accepţia sa modernă, fiind singurul care a îmbrăţişat disciplina în multiplicitatea aspectelor sale şi printr-o « punere de acord » cu nivelul mondial al epocii sale". *(Iordan Datcu)*

SESIUNEA DE FOLCLOR DIN COMUNA TOPALU, JUD. CONSTANȚA. În ziua de 25 mai 1987, în comuna Topalu, din județul Constanța, a avut loc o sesiune de folclor, în cadrul unei manifestări pluridisciplinare, *Zilele școlii constănțene*, organizată de Inspectoratul Școlar Județean Constanța și filialele societăților științifice ale cadrelor didactice cu participarea membrilor Comisiei de folclor a Academiei. Trebuie menționați, de asemenea, directorul Ion Bîrzan și cadre didactice de la școala din Topalu.

Grație activității merituoase a unui pasionat profesor, Alexandru Florea, autor al mai multor volume de folclor dobrogean, sesiunile științifice pe diverse teme din domeniul cercetării literaturii populare au devenit, în județul Constanța, tradiționale. Anul acesta s-a înregistrat a cincea ediție, după desfășurarea unor manifestări similare la Constanța, Băneasa, Mangalia și Cogealac. Alegerea localităților nu a fost întîmplătoare. S-a ținut seama de bogăția folclorică a zonei și de ,,antecedente'' în cercetarea zestrei creației populare. Astfel, localitățile mai sus numite, inclusiv Topalu, figurează, cu informatori, în colecțiile clasice ale lui B. P. Hasdeu, Tudor Pamfile și Constantin Brăiloiu.

Lucrările sesiunii au fost conduse, alternativ, de profesorul Nicolae Rotund de la Inspectoratul Școlar Județean și de Alexandru Florea, profesor la Liceul ,,Mircea cel Bătrîn'' din Constanța.

Prima comunicare, intitulată *Basmul cult — factor instructiv-educativ (Distanța stilistică dintre basmul popular și cel cult)*, a fost susținută de Nicolae Constantinescu, de la Universitatea din București. La început, autorul a încercat să definească stilul basmului popular prin raportarea la ,,gramatica'' speciei și, totodată, la varianta poetică a limbajului popular. În ceea ce privește stilul basmului cult, el va reprezenta o *abatere* față de norma stilistică a basmului popular : ,,Distanța stilistică va fi deci o mărime în care se poate măsura apropierea sau depărtarea basmului cult de modelul său popular, invenția și originalitatea creatorului, autenticitatea folclorică sau contrafacerea''.

În comunicarea sa, *Mit și istorie în cîntecul epic românesc*, Iordan Datcu a reexaminat *Cîntecul Geruiui*. Despre acest subiect, în anul 1932—1933, Petru Caraman a publicat un memorabil studiu, căruia i-a replicat D. Caracostea (1943). Vorbitorul a arătat că asupra studiului lui Caraman s-au mai exprimat, lapidar, N. Iorga, Mircea Eliade, Dimitrie Macrea, H. H. Stahl și Th. Capidan. De asemenea, Petru Caraman i-a replicat lui Caracostea într-o comunicare ținută la Institutul de Filologie ,,Al. Philippide'' din Iași, al cărei text n-a fost încă publicat.

Stancu Ilin a susținut comunicarea *Preocupări de folclor la Academia R. S. România*. Pornind de la realitatea că, în epoca actuală, cercetarea folclorului s-a instituționalizat, vorbitorul a evidențiat rolul Academiei în acțiunea de unificare și stimulare a tuturor forțelor din cercetarea de specialitate. Au fost evocate sesiunile academice mai importante (despre instrumentele fundamentale de lucru, colecția națională de folclor, istoria folcloristicii) ; s-a menționat reluarea *Memoriilor Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte* (1977), unde au fost publicate o serie de studii folcloristice, și continuarea tipăririi ,,Revistei de etnografie și folclor'', din acest an cu o periodicitate sporită ; a fost anunțată componența Comisiei de folclor, nou înființate, sub președinția prof. Zoe Dumitrescu Bușulenga, membru corespondent al Academiei R. S. România.

Sesiunea a continuat cu prezentarea unor interesante comunicări de către cercetători locali ai folclorului dobrogean. Astfel, prof. Aurelia Berariu, redactor-șef la ziarul ,,Dobrogea nouă'', a susținut referatul intitulat *Pledoarie pentru educarea elevilor, a tinerei generații în spiritul dragostei și respectului pentru tezaurul folcloric local*, prof Ion Faiter, de la Liceul ,,Mircea cel Bătrîn'' din Constanța, a vorbit despre *Folclorul literar — deschidere către unele aspecte din literatura cultă*, prof. Eugenia Vâjiac, de la Liceul Pedagogic Constanța, a dezbătut tema *Legenda populară în contextul literaturii pentru copii*, prof. Mihai Bacula, de la școala ,,Țepeș Vodă'', a înfățișat *Aspecte etnografice dobrogene în activitatea lui George Vîlsan*, iar învățător Viorica Mihalcea, de la școala din Topalu, a pledat pentru *Valorificarea folclorului local în activitatea instructiv-educativă*.

La lucrările sesiunii au participat numeroși săteni, din Topalu și comunele învecinate. În final, a fost prezentat un frumos festival de folclor. *(Stancu Ilin)*

ȘEDINȚA DE COMUNICĂRI CONSACRATĂ ÎMPLINIRII A 100 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI ROMULUS VUIA, organizată de Comisia de antropologie și etnologie a Academiei R. S. România, a avut loc luni, 8 iunie 1987, în sala Prezidiului Academiei.

Cu acest prilej au fost prezentate comunicările : Boris Zderciuc, *Romulus Vuia, omul și opera* ; Șerban Dragomirescu, *Implicații geografice în opera lui Romulus Vuia* ; Georgeta Moraru, *Studiul agriculturii;* Ion Vlăduțiu, *Studiul păstoritului;* Gheorghe Focșa, *Studiul așezărilor;* Radu Maier, *Studiul meșteșugurilor;* Gheorghe Pavelescu, *Studiul obiceiurilor;* Ion Toșa, *Seminarul de etnografie și folclor de la Cluj;* Tiberiu Graur, *Un Muzeu Etnografic al Transilvaniei în contextul istoric al deceniului trei;* Romulus Vulcănescu, *Romulus Vuia și Academia Română.*

Majoritatea specialiștilor care au prezentat comunicări l-au cunoscut personal pe Romulus Vuia, au lucrat cu el, s-au format la școala lui ori îi continuă opera.

Sesiunea a relevat puternica personalitate a lui Romulus Vuia, caracterul original al concepției sale, rolul determinant al școlii științifice pe care a creat-o în evoluția etnografiei românești. *(Al. Dobre)*

SESIUNEA DE COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE CU TEMA **„DINAMICA TRADIȚIE — INOVAȚIE ÎN CULTURA POPULARĂ".** Vineri, 12 iunie 1987, a avut loc, la Baia Mare, sesiunea științifică de comunicări cu tema amintită, organizată de Comisia de folclor a Academiei R. S. România, în colaborare cu Societatea de Științe Filologice din R. S. România — Filiala Baia Mare și Inspectoratul Școlar Județean Maramureș.

Au fost prezentate comunicările: Mihai Pop, *Persistența tradițiilor maramureșene;* Alexandru Dobre, *Academia Română și folcloristica națională;* Ion Cuceu, *Orizonturi noi în cercetarea obiceiurilor tradiționale. Corpusul și tipologia obiceiurilor agrare;* Gheorghe Pop, *Implicații stilistice în textul liric folcloric;* Ioan Chiș Șter, *Interferența a două culturi în Finteușul Mare;* Ștefan Bîrlea, *Date generale despre un dicționar de cuvinte-rimă în folclorul maramureșean;* Janeta Ciocan. *Ceramica de Baia Mare — creatori populari contemporani;* Sabin Seinelic, *Arhitectura populară contemporană din nord-vestul României;* Mihai Dăncuș, *Un manuscris maramureșean miscelaneu de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea;* Vasile Latiș, *Opoziția apă/foc în structura stinii maramureșene;* Traian Marinca, *„Mă luai, luai". Contribuții la motivul „Zburătorului";* Maria Elena Timiș, *Ruptul sterpelor la Ieud;* Vasile Hosu, *Simetria. Excurs la o posibilă metodă de interpretare a reprezentărilor grafice ale culturii arhaice: dedublarea imaginii;* Pamfil Bilțiu, *Contribuții la studierea obiceiului armindenului în zona Lăpuș;* Ioan Igna, *Etnografia și arta populară în contextul educației patriotice.*

În continuare, cadrele didactice din com. Girdani — Maramureș au prezentat, într-o manieră originală, deosebit de interesantă sub aspectul științific și al concepției inedite, de valorificare a faptului etnografic și folcloric prin transpunerea scenică, două colinde maramureșene: colindul cerbilor și colindul *Mă luai, luai.* Profesorul Traian Marinca, „instructorul" și animatorul acestui entuziast și competent colectiv de creație și interpretare a textului folcloric, a conceput cele două spectacole pornind de la cercetarea aprofundată a materialului de teren, reținînd tocmai elementele caracteristice, definitorii. Este un gen de spectacol-comunicare științifică cu nebănuite implicații în cunoașterea obiceiurilor populare, în interpretarea sensurilor lor autentice.

★

Sesiunea științifică de la Baia Mare a fost precedată de un moment festiv, de adîncă și sinceră emoție, consacrat profesorului dr. docent **Mihai Pop**, cu prilejul împlinirii vîrstei de 80 de ani.

Au adus elogiul lor, felicitîndu-l pe sărbătorit: Alexandru Dobre, secretar științific al Comisiei de folclor a Academiei R. S. România, redactorul-șef al „Revistei de etnografie și folclor", prof. dr. Gheorghe Pop, președintele Filialei din Baia Mare a Societății de Științe Filologice, dr. Ion Cuceu, dr. Ioan Chiș Șter, Pamfil Bilțiu ș.a.

Reproducem, în continuare, cuvîntul omagial rostit în numele Comisiei de folclor a Academiei R. S. România și a Colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor":

Stimate tovarășe profesor Mihai Pop,

Distinși colegi,

După cum vă este cunoscut, anul acesta, profesorul Mihai Pop, fiu al Maramureșului, împlinește frumoasa și venerabila vîrstă de 80 de ani.

Vă rog să-mi permiteți, în numele dumneavoastră și a tuturor celor, atît de mulți, care-l iubesc și-l prețuiesc, să dau expresia sentimentelor noastre de aleasă considerație și să-i urez, în numele dumneavoastră și

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM Néprajzi Tanszék SZEGED

al folcloriștilor și etnografilor țării, mulți ani, sănătate și putere de muncă celui ce ne-a fost, tuturor, un atent și apropiat îndrumător și prieten, celui ce, prin admirabila sa activitate științifică, didactică și organizatorică, și-a adus o impresionantă contribuție la dezvoltarea folcloristicii și etnografiei românești contemporane, tovarășul profesor Mihai Pop.

Socotesc prilejul acestei sărbătoriri cu atît mai fericit și mai plin de adînci semnificații, cu cît el are loc pe frumoasele și încărcatele de istorie meleaguri ale Maramureșului, leagănul nașterii și copilăriei învățatului nostru profesor, leagăn pe care, sîntem cu toții martori, îl iubește atît de mult și unde, iarăși știm cu toții, se întoarce, cu plăcere și firească emoție, atît de des.

Este un cuvînt de laudă pentru această străveche vatră de pămînt românesc că a dat țării asemenea oameni de vază, că se poate mîndri cu astfel de fii a căror reputație este recunoscută nu numai pe întreg cuprinsul țării, dar și dincolo de hotarele ei.

Este un cuvînt de laudă pentru dumneavoastră, maramureșenii, că știți să dați prețuirea cuvenită oamenilor aleși plecați dintre dumneavoastră, acordîndu-le întreaga cinstire pe care o merită.

Și nu mai puțin lăudabile sînt sentimentele acestor fii ai Maramureșului, care, plecați de pe meleagurile natale, știu să revină de fiecare dată acasă, în Maramureș, spre a împărtăși din știința ce au cîștigat, spre a împărți, cu ai lor, necazurile, îndoielile și bucuriile firești ale vieții.

Aducînd elogiul cuvenit și meritat organizatorilor care au luat inițiativa acestei sărbătoriri, vă rog să-mi îngăduiți să exprim întreaga noastră gratitudine pentru actul atît de emoționant la care participăm.

Mă onorează în mod deosebit marea cinste ce mi s-a acordat de a aduce profesorului meu, învățatul cărturar Mihai Pop, un cuvînt de aleasă prețuire pentru tot ceea ce a făcut și continuă să facă pentru știința și cultura națională. Sarcină pe cît de onorantă, pe atît de dificilă, activitatea științifică, didactică și publicistică a profesorului Mihai Pop fiind pe cît de bogată și profundă, pe atît de originală și cuprinzătoare.

Timp de patru decenii, profesorul Mihai Pop a dominat cu autoritate netăgăduită peisajul etnografiei și folcloristicii românești, punînd temeiul teoretic al orientărilor moderne ale disciplinei, trasîndu-i cu sobrietate și siguranță direcțiile de cercetare, fixînd cu limpezime criteriile științifice de valorificare a neprețuitului tezaur al culturii noastre populare, îndrumînd cu tact și competență formarea unui puternic eșalon de cadre științifice chemate să ridice studiul culturii populare românești la un nivel de autentic profesionalism.

Aproape concomitent, profesorul Mihai Pop a condus activitatea Institutului de Etnografie și Folclor, pe cea a catedrei de specialitate de la Universitatea din București și, nu în ultimul rînd, pe cea a ,,Revistei de etnografie și folclor''.

Au fost, toate acestea, pentru cărturarul și omul de știință Mihai Pop, locuri de muncă deosebit de fertile pentru deprinderea și aprofundarea problemelor atît de complexe ale culturii populare, pentru cunoașterea temeinică și cercetarea teoretică și practică, pe teren, a fenomenului în desfășurarea lui concretă.

Luate la un loc, cele trei instituții i-au permis, în mod ideal, o imagine de ansamblu asupra stadiului cercetării și învățămîntului la un moment dat, asupra rezultatelor pozitive ale uneia sau alteia dintre instituții, dar și a lacunelor existente în activitatea fiecăreia în parte. De aici, posibilitatea unui transfer de soluții, de cuceriri metodologice și științifice în toate sensurile.

Posibilitatea de a sesiza toate aceste rezultate și neîmpliniri, dar mai ales capacitatea de a realiza o îmbinare atît de armonioasă între cercetare și învățămînt țin să subliniez, într-o vreme cînd acest deziderat nu fusese consacrat ca obiectiv prioritar al politicii de partid și de stat, au asigurat nu numai succesul scontat, dar se numără și printre meritele de seamă ce au încununat și continuă să aureoleze strădania de o viață a ilustrului nostru sărbătorit.

Ca director al Institutului de Etnografie și Folclor, profesorul Mihai Pop — continuînd opera lui Constantin Brăiloiu și George Breazul — a inițiat, organizat și condus o vastă operă de culegere a materialului folcloric și etnografic, constituind una dintre cele mai bogate arhive din lume. A contribuit, într-o măsură ce nu poate fi pusă la îndoială, la formarea unei generații de cercetători al căror nume a devenit consacrat în domeniu. A organizat aceleași activități și în teritoriu, astfel că, la un moment dat, institutul de profil din Capitală era realmente un centru de coordonare și îndrumare a mișcării științifice din întreaga țară. Paralel cu cercetările de teren au fost puse bazele valorificării pe calea tiparului a materialului aflat în arhive. Au apărut numeroase lucrări monografice, colecții sau antologii de certă valoare științifică, lucrări de referință în bibliografia de specialitate, care fac titlul de glorie a activității institutului din această perioadă. Și dacă este să vorbim deschis, și faptele sînt suficient de convingătoare ca să ne determine să apreciem lucrurile în acest sens, colecția națională de folclor, care a început să fie publicată abia de cîțiva ani, a fost gîndită și concepută în aceeași perioadă, profesorul Mihai Pop fiind acela care, încă din 1956, i-a pus bazele, a structurat-o tematic și metodologic, a inclus-o în planul de cercetare al Institutului.

Ca profesor la Universitate, distinsul nostru sărbătorit se poate mîndri cu o pleiadă de elevi străluciți, reprezentanți de seamă ai generației active a folcloristicii și etnografiei românești. Unii i-au fost studenți, alții doctoranzi, alții colaboratori. Toți au beneficiat de învățătura și sfatul maestrului. De fapt, numărul elevilor profesorului Mihai Pop nu trebuie limitat la specialiștii profesionalizați. El trebuie extins la miile de profesori de limba și literatura română care i-au audiat cursurile, care i-au dus mai departe și au transmis cîtorva zeci de generații cele ce au învățat de la profesor.

Despre ,,Revista de etnografie și folclor'', pe care profesorul Mihai Pop a condus-o efectiv încă de la primul ei număr, apărut în 1956, am să vorbesc mai puțin. Fiecare fascicolă în parte a acestei prestigioase publicații și colecția întreagă a revistei vorbesc despre activitatea celui mai important inspirator și creator al ei, poartă pecetea personalității celui ce a condus-o cu autoritate timp de aproape trei decenii. Revista a fost, în tot acest timp, un mijloc eficient de dezbatere, de orientare a întregii mișcări științifice, în domeniu, de fixare a direcțiilor și metodologiei de cercetare, de valorificare a rezultatelor cercetării românești. Revista și-a cîștigat astfel, pe merit, un incontestabil prestigiu național și internaţional. Aici şi-a publicat profesorul, preocupat tot timpul de orientarea cercetărilor, majoritatea studiilor şi articolelor sale programatice care, şi astăzi, direcţionează activitatea noastră.

Un singur cuvînt despre prestigiul internaţional al profesorului, cel mai cunoscut dintre specialiştii români din domeniul nostru peste hotare. Şi-a publicat majoritatea studiilor în limbi de circulaţie, în reviste internaţionale de ţinută. Şi-a cîştigat astfel o notorietate ştiinţifică, încît a fost ales în nenumărate rînduri în conducerea organismelor ştiinţifice de specialitate. Această recunoaştere internaţională a culminat cu acordarea, în 1975, a prestigiosului premiu ,,Herder''.

Animat de calde sentimente patriotice, profesorul a făcut cunoscute lumii valorile perene ale culturii noastre populare, a contribuit, într-o măsură ce nu poate fi îndeajuns subliniată, la mai buna înţelegere a geniului creator românesc, a virtuţilor alese ale poporului nostru.

Sînt toate cele spuse mai sus suficiente temeiuri, credem, pentru a aprecia, fără teama de a greşi sau bănuiala de a fi subiectivi, date fiind împrejurările, că profesorului Mihai Pop i se poate atribui calitatea şi calificativul de creator de şcoală în folcloristica şi etnografia românească, titlu de cea mai înaltă apreciere şi cinstire, de care se poate bucura şi pe care şi-l poate dori un om de ştiinţă.

Bucuroşi de a fi avut privilegiul, marele privilegiu, de a-i fi fost elevi, îi aducem nu numai elogiul, dar şi întreaga noastră gratitudine şi, împreună cu dumneavoastră şi instituţiile pe care le reprezentăm, îl felicităm din toată inima.

Să ne trăiţi întru mulţi ani tovarăşe profesor''! *(Al. Dobre)*

TONY BRILL

(1910 – 1986)

În 12 martie 1986 a decedat folclorista Tony Brill. S-a născut în 14 ianuarie 1910 la Craiova. Tatăl era croitor, iar mama casnică. Școala primară și liceul le urmează în localitate, după care își continuă studiile la București, absolvind Facultatea de Litere și Filozofie. În anul 1950 intră ca cercetător științific la Institutul de Etnografie și Folclor, unde își duce activitatea pînă în anul 1967.

Tony Brill a avut un suflet deosebit, pasionat pentru frumos, în care folclorul a ocupat un loc special. A prețuit și a respectat cultura populară tot așa cum a prețuit și a respectat pe creatorii ei, tocmai datorită disponibilităților sale omenești ieșite din comun. Deținătorii de folclor erau pentru Tony Brill nu numai subiecte pentru cercetare, ci și indivizi fascinanți, în a căror viață a știut să observe întrepătrunderea realității cu fantezia folclorică, așa cum se relevă în studiul *Fantezie și realitate în basmele și viața povestitoarei Sînziana Ilona (Studii de folclor și literatură*, București, E.P.L., 1967).

Pentru Tony Brill folclorul nu a fost numai o profesie, ci o continuă strădanie de a simți și înțelege o lume plină de mituri, tradiții și obiceiuri, pe care o percepea ca fiindu-i foarte aproape.

Întreaga sa activitate s-a axat pe un anumit compartiment al folclorului : proza populară, respectiv legendele și basmele cu animale și formule. Ani de zile a redactat zeci de mii de fișe, cercetînd cu migală, conștiinciozitate și corectitudine publicații periodice și diverse manuscrise în vederea cunoașterii și sistematizării acestui vast material. Era o muncă de pionierat pe care au realizat-o folcloriștii perioadei de început a institutului, și anume clasificarea prozei populare.

Rezultatul acestei activități susținute s-a concretizat în cele două cataloage ale unor specii importante aparținînd prozei populare : *Catalogul tipologic al legendelor populare românești*. Index tipologic și bibliografic bilingv (româno-francez) și *Catalogul tipologic al poveștilor cu animale și al poveștilor cu formule*, ambele în manuscris. Principiile de clasificare a celor două cataloage au constituit obiectul unor studii publicate în „Revista de etnografie și folclor" : *Poveștile cu animale și poveștile cu formule*, în t. 10, nr. 4, 1965 și *Principiile clasificării legendelor populare românești*, în t. 11, nr. 3. Sistemul de clasificare a legendelor românești a mai fost prezentat de autoare și în studiul *Quelques remarques sur la typo-*

logie des legendes populaires, în vol. *Aspekte der Volksprosaforschungen in Rumänien. Aspects des recherches sur les narrations populaires en Roumanie*, București, Ed. Academiei R. S. România, 1969.

Cele două cataloage formează un prețios instrument de lucru pentru specialiști. Sistematizarea și clasificarea poveștilor românești cu animale și a celor cu formule au fost realizate după tipologia internațională, cu implicațiile dictate de specificul materialului național și posibilitățile oferite de această tipologie. Apariția lor va fi un act de cultură.

Catalogul de legende este rezultatul unui sistem de clasificare original, deoarece în literatura de specialitate nu există un catalog internațional ca cel al basmelor, întocmit de Aarne – Thompson. Catalogul inserează patru mari capitole : legende etiologice, legende mitologice, legende religioase și legende istorice, în care se includ și tradiții.

Conform acestei clasificări, Tony Brill a întocmit primul volum de legende apărut la Editura Minerva sub titlul *Legende populare românești*, I, București, 1981. Volumul prezintă o parte dintre legendele etiologice, și anume : creatorul, cosmosul, vegetația și viețuitoarele. Legendele incluse în această antologie vădesc o cunoaștere sigură a materialului folcloric cercetat, precum și un deosebit simț estetic.

Pasiunea sa pentru legende s-a concretizat, de asemenea, în alte două antologii cu tematică diversă : *Legende populare românești. Legende istorice*, București, Ed. Minerva, 1970, și *Legende geografice românești*, București, Ed. Sport-Turism, col. „Locuri și legende”, 1974.

Deși activitatea sa în Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice numără doar șaptesprezece ani, rezultatele obținute, ca importanță pentru folcloristica românească, sînt deosebite. Realizarea celor două cataloage, care constituie o bogată sursă de informații, denotă tenacitate, pasiune, corectitudine și ținută profesională.

Moartea folcloristei Tony Brill a îndurerat pe toți cei ce au cunoscut-o și au prețuit-o. În inimile noastre ea va rămîne mereu ca un om plin de sensibilitate și căldură, iubitor de oameni și de frumos.

Ligia Bîrgu-Georgescu

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM Néprajzi Tanszék SZEGED

CĂTRE CITITORI

Cititorii sînt rugați să-și reînnoiască abonamentele la „Revista de etnografie și folclor".

Reamintim că, începînd din anul 1987, „Revista de etnografie și folclor" apare trimestrial.

Cele patru fascicole anuale ale „Revistei de etnografie și folclor" vor fi bogat ilustrate cu studii și materiale, cu note și recenzii, cu o prestigioasă cronică a discului susținută de Tiberiu Alexandru. Rubrica Profil contemporan va marca activitatea și opera științifică a unora dintre personalitățile de seamă ale folcloristicii și etnografiei românești. La Viața științifică vom consemna principalele manifestări organizate de Comisia de folclor a Academiei R. S. România. Va fi, de asemenea, reluată publicarea Bibliografiei anuale a etnografiei și folclorului românesc, instrument de lucru de remarcabilă utilitate.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dvs.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale.

Colegiul de redacție al „Revistei de etnografie și folclor" urează abonaților și cititorilor săi „LA MULȚI ANI!"

AVIS AUX LECTEURS

Les lecteurs sont priés de renouveler leurs abonnements pour la „Review d'ethnographie et de folklore".

Nous rappelons que la „Revue d'ethnographie et de folklore", à partir de 1987, paraît trimestriellement.

Pour vous assurer la collection complète de la revue et sa réception à temps, renouvelez vos abonnements.

Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à „ROMPRES-FILATELIA", Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex 10376 prsfi r, 78104, Calea Griviței 64—66, Bucarest, Roumanie.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

Le colège de rédaction de la „Revue d'ethnographie et de folklore" souhaite à ses abonnés et lecteurs „UNE HEUREUSE NOUVELLE ANNÉE!"

TO THE READERS

Readers are kindly asked to renew their subscription for the "Review of ethnography and folklore".

We remind the readers that, beginning with 1987, the "Revue of ethnography and foklore" will be published quarterly. Renew your subscription to be sure of having a complete file and to get issues in time.

All orders from abroad or the reviews printed by the Printing House of the Academy of the Socialist Republic of Romania shall be adressed to "ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r, 78104 Calea Griviței 64—66, Bucharest, Romania.

In Romania you can pay at the Post Office.

The editorial board of the "Review of ethnography and folklore" wish their readers and subscribers "A HAPPY NEW YEAR!"

XF 1172

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- Folclorul și etnografia — argument al permanenței istorice a poporului român, a continuității și unității patrimoniului său spiritual
- Petre Ispirescu — folclorist
- Straturi culturale în folclorul românesc
- Mihail Kogălniceanu și începuturile folcloristicii românești moderne
- Bibliografia anuală a etnografiei și folclorului românesc
- Sim. Fl. Marian — Botanica populară
- Relații de neam într-o familie tradițională din Almaj
- Geniul Punții din Arta
- Tîrgul „sărutului” de la Hălmagiu
- Ceramica și inventivitatea civilizației umane
- Rădăcini folclorice în dramaturgia lui Marin Sorescu

ISSN 0034-8193

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 4, p. 313–406, București, 1987

I. P. Informația c. 1669

43 407

Lei 30